Art.
30
cl

N.F. 10

Art. 8°

30 ct l

Beytraege

Bayerische Staatsbibliothek
<36657390110017

Art. 30 c l 8°
(N.F. 10)

BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE

NEUE FOLGE X.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER DEKORATIVEN SKULPTUR IN DEN NIEDERLANDEN WÄHREND DER ERSTEN HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS.

VON

DR. RICHARD GRAUL.

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1889.

41 B

BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE.

NEUE FOLGE.

X.

ZUR GESCHICHTE DER DEKORATIVEN SKULPTUR IN DEN NIEDERLANDEN

VON

DR. RICHARD GRAUL.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE

DER

DEKORATIVEN SKULPTUR

IN DEN NIEDERLANDEN

WÄHREND

DER ERSTEN HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS.

VON

DR. RICHARD GRAUL.

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1889.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

MEINEN ELTERN

GEWIDMET.

„Men heeft reeds zooveel geschreven en geredekavelt over den invoer des hervormingstijl in België, doch tot hiertoe heeft men nog maar weinige juiste datums met de proeven in de hand opgegeven."

Vor bald zwei Jahrzehnten forderte die königlich belgische Akademie in einer Preisfrage dazu auf, die Anfänge des italienischen Einflusses auf die niederländische Baukunst zu untersuchen. Eine sehr umfängliche Abhandlung des belgischen Architekten Auguste Schoy mit dem Titel: „Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas" wurde 1873 des Preises für würdig erachtet. Sechs Jahre später erschien dieses Werk, 507 Quartseiten stark, im 39. Bande der Mémoires couronnés.[1]) Weitläufige geschichtsphilosophische Betrachtungen gehen der kunsthistorischen Arbeit Schoy's vorauf. Schoy verbreitet sich über das Werden und Vergehen der Renaissance Italiens und grübelt den Ursachen nach, welche die vlämischen Künstler bewogen haben mochten, ihrer überlieferten Weise untreu zu werden, um sich dem italienischen Einfluss in die Arme zu werfen. Aber nicht Italien wäre der erste Lehrmeister der Niederländer gewesen: die italienische Renaissancekunst gelangte zu ihnen durch die Vermittlung Spaniens, das weit eher als die den Niederlanden unmittelbar benachbarten Landschaften, als Frankreich und Deutschland, den neuen Stil kennen gelernt hätte. Die denkwürdige Ueber-

[1]) Schoy's „Avènement et progrès de la renaissance aux Pays-Bas au point de vue philosophique" in den Annales de la société „l'union des artistes", cercle international des beaux-arts., t. V. Liége 1878, 149—202 — ist nur ein Auszug aus dem Mémoire.

tragung italienischer Formen durch Wanderungen italienischer Künstler nach den Niederlanden oder niederländischer Künstler vielmehr nach Italien komme erst in zweiter Linie in Betracht. Nach einer Zeit des Uebergangs, welche — nicht ganz freilich — aufgeräumt hätte mit dem „*art archonte*“ der Gotik, erständen in den Niederlanden mit einem male erlauchte Geister „*comme des phares lumineux pendant l'élaboration des avatars de l'ogive*“, und um die Mitte des XVI. Jahrhunderts sei der Sieg der italienischen Formenwelt entschieden. „*Une fois initiés aux arcanes de Vitruve, les artistes espagnols et flamands firent un échange mutuel d'idées artistiques élucubrées sur le thème italien.*“ Aus diesem wechselseitigen Austausch nun werde die originale Richtung in der niederländischen Renaissancekunst geboren.

Soweit Schoy. Unseres Wissens sind diese Ansichten des belgischen Architekten über die Entwicklung der niederländischen Baukunst im XVI. Jahrhundert noch keiner wissenschaftlichen Prüfung unterzogen worden. Unangefochten in ihrer Berechtigung, haben sie eine gewisse Verbreitung und damit eine stillschweigende Begutachtung gefunden.[1])

Der Schoy'schen Theorie, welcher die Anfänge der Renaissance in den Niederlanden durchaus spanisch vorkommen, steht eine andere Ansicht gegenüber, welche auf den selbständigen Inhalt in der Entwicklung der niederländischen Baukunst des XVI. Jahrhunderts den Nachdruck legt. Sie greift weit zurück in vergangene Zeit, um Stützen für die Behauptung zu finden: die wahre Renaissance ist eine echte Tochter des Mittelalters, sie beginnt mit dem Erwachen der Naturfreude, mit der bewussten Abkehr von der unpersönlichen, idealistischen gotischen Weise. Schon die Plastik z. B. des XIV. Jahrhunderts in Flandern und in den benachbarten Gebieten hätte eher als Italien verheissungsvolle An-

---

[1]) Schoy's Ansicht teilen u. a.: Alphonse Wauters, Trappeniers (l'architecture en France et en Belgique du XI^e^ au XVIII^e^ s. Brux. 1878), F. Steurs (het Keizershof en het hof van Margareta van Oostenrijk, Mechelen 1879), L. Solvay (l'art espagnol, Paris 1887), Lübke (Gesch. d. Archit. Lpg. 1885, II, 443 „grundlegende Arbeit“), Evrard (Lucas de Leyde et Albert Dürer. Brux. 1884, p. 2).

fänge dieser realistischen, „modernen“ Wandlung erlebt und an sie knüpfe die Kunst des XVI. Jahrhunderts an.[1])

Aber ohne die Befruchtung von seiten Italiens hätte nimmermehr die nordische Renaissance sich entwickeln können. Wir wissen, dass auch die altniederländische Malerei des XV. Jahrhunderts mit ihrer unerschrockenen Wahrheitsliebe und selbständigen Gesinnung nur eine halbe, unfertige Renaissance bedeutete, keinen vollkommenen Bruch mit der mittelalterlichen Welt darstellte. Und wie der Anschluss an Italien und das Studium seiner Kunst, die naive Begeisterung für die Antike, für die niederländische Malerei des XVI. Jahrhunderts in gewissem Sinne eine Läuterung bedeutete, so war er auch für die dekorativen Künste, die uns im folgenden zunächst beschäftigen, eine Notwendigkeit. Nichts ist ungerechter, nichts unhistorischer als die Wehklagen übelberatener Patrioten, welche den unleuglichen italienischen Einfluss auf die Kunst diesseits der Alpen hinstellen als eine gewaltsame Beeinträchtigung nationaler Entwicklung.[2])

In nahem Zusammenhang mit dieser Auffassung, welche in der italienisierenden Periode der niederländischen Kunst nichts als eine unliebsame Unterbrechung heimischer Entwicklung sieht, steht diejenige, welche Flandern und Brabant in der grossen Kunstbewegung des XVI. Jahrhunderts im Norden die führende Rolle zuweisen möchte. Damit hängt zusammen die übertriebene Vorstellung von dem Einfluss der niederländischen Frührenaissance besonders auf die Kunst Deutschlands. Auch diese Meinung muss berichtigt werden, wenn nicht die Renaissance-Entwicklung Frankreichs und Deutschlands in ihrem naturgemässen Verlaufe verkannt

---

[1]) Diese Auffassung vertreten namentlich: Delaborde, Ducs de Bourg. I, 29, 95; Renan, hist. littéraire t. XXIV, 624 ff., Courajod, Gazette d. b.-a. t. XXVII, 217, XXIX, 503, XXXVII. Revue des arts décoratifs, VII[e] année, 268 Dehaisnes, hist. de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut. Par. 1887, p. 596 vgl. Delaborde, a. a. O. I. XCVIII). A. de la Grange et Louis Cloquet, Etudes sur l'art à Tournai et sur les artistes de cette ville. Tournai 1887, p. XV.

[2]) S. z. B. J. van Vloten, Nederlands Schilderkonst, Amsterd. 1874, p. 66. Rooses, Geschied. der Antw. Schild. 1879, 136. C. Lemonnier, chronique des arts 1877, 384. In Frankreich besonders Palustre.

werden soll. Lagen auch in Flandern und in Brabant, in den südlichen Niederlanden überhaupt äussere wie innere Bedingungen günstiger als in den meisten deutschen, den nordniederländischen und vielen französischen Landschaften: die ganze italienisierende Wandlung der Frührenaissance vollzog sich dort nicht rascher oder eher, durchdrang nicht tiefer das Volkstum als in anderen, ähnlich begünstigten Landen diesseits der Alpen.

Wann, wo und wie treten vornehmlich in den Werken dekorativer Plastik die ersten Anfänge des italienischen Einflusses in die Erscheinung? Durch welche Vermittlung werden italienische Formen nach dem Norden übertragen, und welche besondere Gestalt nahmen diese an unter der Hand niederländischer Künstler? Abschliessende Antworten auf diese Fragen können nach dem heutigen Stande der Forschung noch nicht gegeben werden. Die kunstgeschichtliche Bearbeitung der Architektur und der dekorativen Künste in den Niederlanden des XVI. Jahrhunderts steckt wie auch diejenige der Malerei dieser Zeit noch in den Anfängen. Zwar sind in letzter Zeit vielfach Aufnahmen gemacht, manche Detailforschungen erledigt und eine systematische Inventarisierung der Denkmäler wenigstens begonnen worden, aber über viele der wichtigsten Monumente lassen uns die Vorarbeiten im Stich und die Stilkritik, welche nüchterner Urkundenforschung vorzugreifen liebt, ist bei der Mangelhaftigkeit der Grundlagen auf manche Abwege geraten. Diese Grundlagen auf dem Gebiete der dekorativen Bildnerei und beziehungsweise auch der Architektur zu prüfen und an der Hand gesicherter Thatsachen die stilistische, innere Entwicklung der niederländischen Frührenaissance, in den Hauptzügen wenigstens, zu zeichnen — das sind die Aufgaben, zu deren Lösung unsere nachfolgenden Untersuchungen Beiträge liefern möchten, welche wir als Vorstudien zu einer umfassenderen Arbeit über die Renaissance in den Niederlanden veröffentlichen.

I.

Das alte Kaufhaus der biscayischen Kaufleute in Brügge ist in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts abgetragen worden. Sanderus hat uns in seiner 1641 erschienenen Flandria illustrata (I, 274) eine Ansicht des stattlichen Baues erhalten[1]) und er rühmt ihn mit den Worten: „*Domus magnifice admodum structa, et ad modum Hispanum plano tecto, vestibulo pereleganti, et area ante praetorium spatiosa.*“ Durchschritt man diesen geräumigen Vorhof, zu dem von der Strasse aus eine mehrstufige Treppe aufführte, so gelangte man an den mächtigen, bis zum zweiten Gestock reichenden Thorbau *(vestibulum)*. Das Portal zeigte über halbkreisrundem Bogen, den kannelierte und an ihrem unteren Teile mit Grottesken geschmückte Säulen kompositer Ordnung tragen, ein mächtiges Gesims und darüber einen flachgedeckten Volutengiebel, der ein Wappen einschliesst. Das Ganze krönte die Figur eines Bewaffneten in antiker Tracht. Die Fassade des Hauptgebäudes — es hatte einen Seitenflügel mit Turm — war im Erdgeschoss einfach behandelt: der erste und der niedrige zweite Stock wurden von Blendarkaden, die auf Pilastern ruhen, einheitlich gegliedert. Zwischen jeder Arkade über den Pilasterkapitellen waren Löwenköpfe angebracht, denen in der Brüstung, welche das flache Dach umzog, runde Oeffnungen entsprachen.

Dieser offenbar auf italienische Vorbilder zurückgehende und, wie Sanderus hervorhebt, spanische Gepflogenheiten berücksich-

---

[1]) Auf den Stich bei Sanderus geht zurück der verkleinerte Holzschnitt bei Schayes, hist. de l'architecture en Belgique (Brux. s. d.) t. II zu 496/97, und die Abb. bei J. Gailliard, Revue pittor. des monuments qui décoraient autrefois la ville de Bruges, 1850 zu p. 80. Beide Abbildungen sind im einzelnen unzuverlässig.

tigende Bau, das Hôtel des Biscayens, gilt allgemein für das älteste Renaissancebeispiel nicht nur Brügges, sondern der Niederlande überhaupt.

Eine Legende von seltener Zählebigkeit ist über die Entstehung dieses Gebäudes im Umlauf. In seinen „Ephémérides Brugeoises“ (Bruges, 1847, p. 80) erzählt J. Gailliard, biscayische Kaufleute wären im Jahre 1494 nach Brügge gekommen und da wäre es ihre erste Sorge gewesen, sich ein stattliches Kontor zu errichten an der Stelle der ihnen von der Stadt überlassenen alten Häuser, die sie schleunigst abgebrochen hätten.

Aber schon die Erwägung der wirtschaftlichen Verhältnisse Brügges um die Wende des XV. Jahrhunderts ist geeignet, schwerwiegende Zweifel gegen diese Behauptung[1]) wach zu rufen.

Innere Zerwürfnisse der Bürgerschaft im Gefolge des Aufstandes gegen Maximilian im Jahre 1488 hatten die ruhige Entwicklung der Dinge zerstört; die wachsende Konkurrenz Antwerpens, die Versandung des Zwin führten den Niedergang Brügges herbei. Gerade in den neunziger Jahren des Jahrhunderts mehren sich die Klagen. Sie werden dringlicher, trostloser. Es genügt, auf die Einleitung der „lettres d'estat et atterminacion“ vom 11. Dez. 1494 hinzuweisen (L. Gilliodts-van Severen, Inventaire des archives de Bruges, Br. 1871 ff., t. VI, 485 ff. [No. 1251]). Da heisst es: *„Au moyen des guerres et diuisions passees le faict de la marchandise qui . . . souloit par cidevant estre exerce et auoit cours en grant habondance . . . est comme du tout cesse.“* Infolge der *„excessivite“* der *„grans cueillotes et jmpositions“* verliessen die fremden Kaufleute und ihre Agenten Brügge in Scharen, so *„quon*

---

[1]) Schayes, hist. de l'arch. en Belg. II, 372/73 hält an ihr fest; Schoy in seinem Mémoire p. 83 knüpft an sie mannigfache Betrachtungen über den spanischen Import italienischer Renaissancevorbilder. Alph. Wauters, Apropos de l'expos. nation. d'architecture 1883 in der Émulation, 9e anné (1884), col. 50 ist derselben Meinung und ebenso Trappeniers, l'arch. en France et en Belg. Brux. 1878, p. 54. — Francisque Thibaut ordnet das Hôtel des Biscayens ein in die »*période de transition*«, der nach seiner Ansicht die Grabmäler von Brou, die Tabernakel von Léau und Tongerloo u. a. in gleicher Weise angehören sollen. (Marguerite d'Autriche et Jehan Lemaire de Belges, Paris 1888, p. 80.)

y treuve de quatre a cinq mil maisons qui avant les diuisions estoient habitees de gens et mesnaiges, toutes vagues, closes et venans en ruyne". Kein Wunder, dass die Finanzen der Stadt arg zerrüttet sind; die „*dix gouvernans la* — die Einnahme — *treuvent a larriere de six cent mil escuz ou enuiron, plusque la reuenue dicelle ne monte*". Auch die „Nation" der Biscayer zählt unter den Gläubigern der Stadt Brügge, und daraus erhellt schon, dass die biscayischen Kaufleute nicht erst 1494 nach Brügge gekommen sein können (Archives, t. VI, 388; t. VI, 18, in einer Urkunde von 1457, beziehen sie sich schon auf eine alte Gewohnheit: „*que autrefoiz ilz auoient faitte*"). Um den Handel wieder an sich zu ziehen, bringt die Stadt die grössten Opfer, sie räumt den fremden Konsuln Häuser ein und kauft so 1494 um den Preis von 400 *lb. de gros* zwei Häuser „*ten behouve van der nacie van Bisquayieren*" (Archives t. VI, 399).

Mit keiner Silbe geschieht in den Akten eines Neubaues Erwähnung, den die Biscayer an Stelle der beiden ihnen überlassenen Häuser — *Gapaert* und *Dornycke* genannt (Archives t. I, 439) — aufgeführt hätten. Daraus folgt, dass der bei Sanderus abgebildete Palast nicht sofort nach 1494 entstanden zu sein braucht. Ein halbes Jahrhundert später, erst zwischen 1540 etwa und 1562, ist er anzusetzen! Den Beweis, welchen übrigens schon bedächtige Stilkritik hätte liefern müssen, erbringen zwei alte Brügger Stadtpläne. Der eine, um 1540 gemalt (vgl. Ed. Gailliard anonym in der eingegangenen Brügger Zeitschrift „la Plume", Ie année, 1871, No. 33 und 38), kennt das Hôtel des Biscayens noch nicht, der andere Plan von Marc Gheerart aus dem Jahre 1562 hat das Haus deutlich verzeichnet. Es ist demnach kein Zweifel, dass das Prätorium der Biscayer, so wie es uns aus Sanderus' Abbildung bekannt ist, in der Zeit von 1540 bis 1562 errichtet wurde und dass es mithin für die Geschichte der Anfänge des italienischen oder nach Schoy spanischen Einflusses auf die niederländische Architektur ohne jeden Belang ist.

Eine Hauptstütze der Schoy'schen spanischen Importtheorie ist damit beseitigt und die aedes Cantabricae reihen sich ein in die Gruppe italienisierender Bauwerke, welchen wir in den westlichen

und südlichen Niederlanden um die vierziger Jahre des XVI. Jahrhunderts in vereinzelten Beispielen begegnen.

Leider sind wir über die Renaissancekunst Spaniens noch überaus dürftig unterrichtet. Aber eins glauben wir doch künftiger Forschung vorwegnehmen zu dürfen: Spanien, am wenigsten Nordspanien, hat auf die niederländische Frührenaissance, die ja vor der spanischen Okkupation der Niederlande entwickelt war, keinen vorbildlichen Einfluss ausgeübt. Denn anzunehmen, Spanien sei in seiner Renaissanceentwicklung Frankreich z. B. vorangegangen, hiesse den historischen Thatsachen Gewalt anthun. Soviel wir auch Umschau hielten unter den Künstlern aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in den Niederlanden, Namen von spanischem Klange begegneten wir nicht, und Alphonse Wauters' Annahme (Apropos de l'expos. in der Émulation 1885, col. 88), ausgewanderte Niederländer seien mit dem, was sie in Spanien gelernt hätten, in die Heimat zurückgekehrt, bleibt, so lange die Beweise fehlen, eine der Schoy'schen Theorie zu liebe ersonnene Hypothese. Gerade das Gegenteil behauptet sein Recht. Wie in der Blütezeit der altniederländischen Malerei, so können wir bis in die Mitte des XVI. Jahrhunderts hinein Niederländer und niederdeutsche Künstler auf ihrer Wanderschaft nach der iberischen Halbinsel und in ihrer Thätigkeit daselbst verfolgen.[1]) Um den Bau der Sevillaner Kathedrale schart sich eine ganze Kolonie Vlämen. Niederländer waren es, welche die Wandlung aus der Gotik zum Stile der Frührenaissance in Toledo vollzogen, und gerade gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts stieg — wie es scheint, infolge der religiösen Wirren in der Heimat — die vlämische Hochflut auf der Halbinsel am höchsten.

---

[1]) S. Justi, Diego Velazquez, Bonn 1888, Bd. 1, 37 ff. und desselben Studien in den Jahrbüchern der preussischen Kunstsammlungen und in v. Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst. Einzelnes bei: Lévy, hist. de la peint. sur verre, Pinchart, archives des arts; Bonnaffé, le meuble en France, J. F. Riaño, Industrial arts of Spain; Pollen, furniture a. woodwork etc.; s. auch Joaquim de Vasconcellos' Renascenza Portugueza, estudos sobre as relazões artisticas de Portugal nos seculos XV e XVI. Porto, 1877; derselbe, A pintura Portugueza nos sec. XV e XVI. Porto, 1881.

Anders allerdings als mit dem vermeintlichen spanischen Einfluss steht es mit demjenigen, welchen die Kunst Italiens auf die Niederlande ausgeübt hat. „Bewundert viel und viel gescholten," ist seine geschichtliche Bedeutung bald übertrieben, bald unterschätzt worden. Gewiss suchte er die nordische Weise von der gewohnten Bahn fremden Zielen nachzulocken, aber die Beeinflussung hat im Grund der nordischen Selbständigkeit keinen Abbruch gethan. Wie überall in den dekorativen Künsten diesseits der Alpen bedeutete auch in den Niederlanden das Herüberströmen der italienischen Formenwelt und mithin die Annäherung an die Einzelformen der Antike eine Befruchtung der nordischen Weise, keinen schroffen, gewaltsamen Bruch mit der Vergangenheit.

Die Gotik behauptet in der Architektur der Niederlande bis über die Mitte des XVI. Jahrhunderts den Plan. Als konstruktives System freilich hatte sie ausgelebt, war sie ein toter Körper, dem die Glieder — die dekorativen — schlecht zu willen sind. Denn in ihnen lebt der Organismus weiter, indem sie den architektonischen Verband lösten und eigenwillig freieren Gesetzen folgten, entsprechend dem allgemeinen Wandel der künstlerischen Phantasie, welche seit dem XV. Jahrhundert bereits in naturalistischen Bestrebungen sich kundgab. Es ist das offenbar eine der italienischen Kunstbewegung im XV. Jahrhundert analoge Wandlung, welche so tiefe Wurzeln geschlagen hatte, dass sie die Ueberflutung mit der Formenwelt der italienischen Renaissance, wie sie während eines bestimmten Zeitraumes sich geltend machte, zu überdauern und mit Hilfe des Fremden eine durchaus selbständige Kunst der Dekoration zu zeitigen vermochte.

Zwei Strömungen also zeigt die Kunst in den Niederlanden während der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, eine absterbende Richtung, die der Gotik, und eine junge, neue Richtung, die, eine selbständige Regung des nordischen Formensinnes fortführend, in der Nachahmung der fremden italienischen Weise solange eine Stütze sucht, bis sie, um die Mitte des XVI. Jahrhunderts zum Bewusstsein ihrer Eigentümlichkeit und zur Herrschaft ihrer formellen Befähigungen gelangt, die Fesseln gelehriger Nachahmung

abwirft, um fortan als eine lediglich niederländische Renaissancekunst in der allgemeinen Entwickelung der Kunst diesseits der Alpen eine besondere Erscheinungsform auszuleben.

Nachdrücklich muss auf jenes Vorwalten der Gotik in der Architektur als schon in den Schwesterkünsten, in den gewerblichen zumal, der Umschwung vollbracht ist, aufmerksam gemacht werden.

Die Architekten aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts wetteifern mit ihren Vorgängern im XV. Jahrhundert. Bis nach der pyrenäischen Halbinsel tragen sie den Ruhm niederländischer Gotik. Monumentaler Bausinn durchweht diese Epoche des beginnenden Jahrhunderts, die beiden grossen sozialen Mächte, die Geistlichkeit und das kraftvoll entwickelte Bürgertum, suchen einander zu überbieten. Wie hoch der Ehrgeiz dieser Zeit schwoll, das zeigen die Turmbauprojekte für die gotischen Kirchen von Zierickzee, von Löwen, Mons und Mecheln. Eine ganze Anzahl Kirchen-Neubauten und Ausbauten in Huy, Lierre, Antwerpen, Lüttich, Brügge, Hoogstraeten, Lobes, Anderlecht u. a. m. sind ebenso viele Beispiele für die bauliche Regsamkeit der Zeit wie für das Nachleben der Gotik in der Kirchenbaukunst. Und der Profanbau blieb nicht dahinter zurück. Die Bauten der verschiedenen Glieder der Architektenfamilie van Mansdale, deren Thätigkeit bis in die dreissiger Jahre des sechszehnten Jahrhunderts währt, haben gotischen Charakter. Van Bodeghem, van Pede sind Gotiker; die Stadthäuser von Audenaerde und Gent spätgotische Bauten. Und wenn das letzte Beispiel einer gotischen Kirche in den Niederlanden die Jahreszahl 1659 trägt, so gilt auch von der profanen Architektur des Bürgerhauses, dass sie das gotische Gepräge im Konstruktiven verschleppt bis tief in das XVII. Jahrhundert hinein. Der Hinweis auf die Bürgerhäuser in den flandrischen Städten, besonders von Brügge und Ypern, dann im allgemeinen auf diejenigen der nördlichen und östlichen Landschaften genügt, unsere Behauptung zu bekräftigen. Bei so zähem Festhalten an der gotischen Baukonstruktion wird es nicht befremden, wenn auch die dekorativen Künste, besonders wo sie in den Dienst der Kirche traten, gotische Gewohnheiten bis weit in die dreissiger Jahre des XVI. Jahrhunderts wahren.

Im nachfolgenden werden wir mehrfach Gelegenheit nehmen, auf dieses Nachleben der Gotik im Umkreis dekorativer Kunst aufmerksam zu machen.

II.

Noch in den dreissiger, selbst in den vierziger Jahren des XVI. Jahrhunderts bilden in der Architektur und auch in der dekorativen Plastik Werke im Stile der Renaissance offenbar die Ausnahme. Die grosse Mehrzahl der Schnitzaltäre, der Lettner und Chorgestühle aus jener Zeit sind oder waren Werke spätgotischen Stils. Der breite Strom des italienischen Einflusses nimmt auf anderen Gebieten seinen Anlauf. In den zeichnenden Künsten, im Kunstgewerbe beobachten wir seit dem Beginne fast des Jahrhunderts eine stetig wachsende Ueberflutung mit den Formelementen der italienischen Renaissance. Wie und wann dieser Einfluss nach dem Norden sich Bahn brach, — diese Frage gehört noch immer zu denen, auf welche die Kunstgeschichte eine vollkommen befriedigende Antwort zu geben vor der Hand noch ausser stande ist. Wohl weisen wir ganz allgemein hin auf das frühzeitige Vorkommen italienischer Formen im Buchornament, im Ornamentstich, glauben an einen regen Import kunstgewerblicher Gegenstände aus Italien und schliessen aus den Werken der Maler auf deren frühzeitige Wanderschaft über die Alpen — aber wir vermögen urkundliche Belege für die Erklärung der Anfänge dieser Bewegung nicht beizubringen. Und doch müssen die Beziehungen zu Italien schon rege gewesen sein, bevor im Jahre 1508 Jan Mabuse als einer der ersten bedeutenden Maler im Gefolge des späteren (1517) Bischofs von Lüttich, Philipp's von Burgund, nach Italien zog, und vor Barend's van Orley erstem italienischen Aufenthalt (1509).[1]) Verraten doch

---

[1]) S. Alphonse Wauters, B. van Orley, sa famille et son oeuvre, Brux. 1881, p. 17, und Hymans in seiner Ausgabe des Carel van Mander, p. 132, während Woermann, II, S. 515, v. Orley's italienischen Aufenthalt zwischen 1527 und 1532 ansetzt, was sich nur auf den zweiten Aufenthalt des Künstlers daselbst beziehen kann.

mehr denn ein Jahrzehnt vor dem Schlusse des XV. Jahrhunderts Nachfolger der van Eyck und der niederdeutsche Memlinc in unzweideutiger Weise eine gewisse Kenntnis italienischer Renaissancemotive. Bei Memlinc zum Beispiel erscheinen auf dem Ursulaschrein in der Schilderung, wo die Heilige vor dem Papste kniet, auf dem Dachrand des romanischen Rundbaues im Mittelgrunde kleine Kinderpaare, welche hier in ihrer Formengebung durchaus nicht nordischen Charakter haben, wie etwa bei Schongauer am Thron des Pilatus in seiner grossen Passion oder wie auf dem Titelblatt zu Breydenbachs „Heylige reyssen gen Jherusalem". Ebenfalls begegnen wir den Putten bei Memlinc auf einem anscheinend für einen italienischen Besteller gemalten, vielleicht noch älteren Werke, als es der Ursulaschrein ist (Crowe & Cavalcaselle, ed. Springer, S. 307) — auf der kleinen thronenden Madonna mit zwei Engeln in den Uffizi (Nr. 703) — wo drei Paar Putten als Festonträger dargestellt sind.

Ueberzeugender noch treten solche und andere (ornamentale und architektonische) Entlehnungen zu Tage bei den noch im wesentlichen auf dem Boden nationaler Ueberlieferung stehenden Künstlern, wie Quentin Matsys, Lucas van Leiden, Jacob Cornelisz von Amsterdam, bei denen eine direkte Anschauung italienischer Kunst nicht nachgewiesen werden kann.

Belangreicher natürlich als die gelegentlichen Anleihen dieser Meister sind für die Verbreitung italienischer Renaissanceformen im ersten Drittel des Jahrhunderts die Studien niederländischer Künstler in Italien selbst gewesen. Seit dem Beginne des Jahrhunderts mehren sich die Scharen dieser Wanderkünstler aus den südlichen sowohl wie auch aus den nördlichen Niederlanden. Merkwürdig rasch eignen sich die Maler das Fremde an, mühsam suchen sie die nationale Eigentümlichkeit zu verwischen. Norditalien, Mailand, später erst Rom, üben nachhaltigen Einfluss auf die nordischen Eindringlinge aus: Leonardo und Raffael werden unermüdlich studiert und nachgeahmt. Venedig, das für die Entwickelung des frühen Renaissanceornamentes diesseits der Alpen so grosse Bedeutung hat, macht auf die Maler erst um die Mitte des Jahrhunderts eine entschiedene Einwirkung geltend. Interessanter jedoch als die für

die Maler charakteristische Wandlung in der Formengebung des Figürlichen und in der Kompositionsweise der Gemälde sind für uns die naiven und oft schwerfälligen Nachbildungen und Umgestaltungen italienischer Renaissance-Ornamente und Renaissance-Architekturen, welche sich anfangs nicht nur eine Verquickung mit den Formen der späten, flamboyanten Gotik, sondern auch mit romanischen Formen gefallen lassen müssen. Mit leichter Hand, unbekümmert um stilistische und materielle Bedenken, werden auf den Bildern bis in das zweite Jahrzehnt die Hintergründe und das gelegentliche Gerät und Mobiliar in Renaissanceformen gekleidet; und die Art, wie die Maler mit dem angelernten Formenschatz frei schalten, weist mit den ersten Werken dekorativer Skulptur der niederländischen Frührenaissance so grosse Aehnlichkeiten auf, dass ihre vorbildliche Anregung auf die Thätigkeit der heimischen Bildner und Kunsthandwerker nachdrücklich hervorgehoben zu werden verdient.

Die reichen architektonischen Hintergründe, für die Jan Mabuse eine ausgesprochene Vorliebe hatte, stellen seiner Schwärmerei für Renaissanceformen — auch Marmorwerke liebte er anzubringen — das glänzendste Zeugnis aus (z. B. das Prager Dombild von 1515 im Rudolfinum, die Berufung des hl. Matthäus in Windsor Castle, die Madonna in Madrid, Nr. 1385). Das bizarre Flamboyant, das bei vielen seiner Zeitgenossen, wie bei Jacob van Oostzanen, bei Jean Bellegambe (Altarwerk von Anchin 1511), bei Hendrik Bles, Jan van Coninxloo, mit Renaissancemotiven und vielfach mit romanischen Reminiscenzen im Verein besteht, hat Gossart in den Werken seiner späteren Epoche nahezu abgestreift. Auch Barent van Orley, der — wenn auch nichts beweist, dass er ein Schüler Raffaels war — am stärksten von allen Genossen den Einfluss des Urbinaten erfuhr, erscheint in seinem Hauptwerke, in den Prüfungen des Hiob im Brüsseler Museum (Nr. 41), als ein Meister, der in der Formenwelt italienischer Renaissance vollständig heimisch ist. Die Prüfungen des Hiob vom Jahre 1521 bezeugen sein grosses Kompositionstalent. Ueber einer offenen Pfeilerhalle mit keck vorspringenden Gliederungen wölbt sich ein mächtiger Bogen. Mit feinem malerischen Sinn schmückte van Orley die einzelnen Pfeiler

säumte ihre Kanten mit vorspringenden Säulchen, setzte ihnen zierliche Medaillons an und füllte die Flächen mit Grottesken.

Gelegentlich auch stossen wir bei ihm auf direkte Nachahmungen; so entlehnte er (rechter äusserer Flügel der Prüfungen des Hiob) Mantegna ein Stück aus desselben Triumph Cäsars.

Van Orley's Ornamentik fand bei dem vielgewandten Lancelot Blondeel eine Steigerung in das Ueberreiche, Phantastische, welche als ein charakteristisches Merkmal seiner Werke gilt und welche die Annahme einer Kenntnis italienischer Renaissance bei ihm aus erster Hand zum mindesten wahrscheinlich macht. Seine oft bizarren Ornamente zeichnete er mit der Feder auf Goldgrund in solcher Fülle, dass sie das Figürliche fast unterdrücken. Es genüge hier der Hinweis auf sein Altarwerk von 1523 in der Salvatorkirche zu Brügge, auf sein Rundbild mit der Darstellung des hl. Lukas, die Madonna malend, im Brügger Museum und endlich auf den ihm von Hymans mit Recht zugeschriebenen (Carel van Mander, p. 75) „Tod der Maria" in der Nicolaikirche zu Dixmude, ein Triptychon, dem freilich der linke Flügel fehlt.

Die Zahl der dergestalt die Renaissanceformen übertragenden Meister liesse sich leicht vermehren, in diesem einleitenden Teil zu unserer nachfolgenden Untersuchung reichen die wenigen Beispiele hin. Nur noch auf ein bisher nicht hinreichend gewürdigtes Dokument sei kurz hingewiesen, das einen guten Einblick in die italienischen Studien niederländischer Künstler gestattet. Herr Destailleur in Paris besitzt eine Folge von hundert kleinen Zeichnungen antiker Bauten oder solcher, die, wie diejenigen Bramante's, unbefangen antiken gleichgestellt wurden; allem Anschein nach rühren sie von einem vlämischen Künstler in den zwanziger Jahren des VI. Jahrhunderts her, also aus einer Zeit, da nicht mehr Oberitalien, Mailand, sondern schon Rom die Künstler heranzulocken begann. Unter dem Vorwand, „antike" Bauten zu zeichnen, bietet der Anonymus mehrmals Darstellungen, die ausgeführte oder projektierte Werke, Zeichnungen Bramante's und Fra Giocondo's zur Voraussetzung haben. Wir erhalten so einen bedeutungsvollen Hinweis auf eine nicht nur von den Architekten, sondern auch von den Malern und Kunsthandwerkern benutzte Quelle künstlerischer

Anregung. Auch Jacques-Androuet Ducerceau, der um 1533 von seiner italienischen Studienreise heimkehrte, hat gezeichnete Vorlagen verwertet und jene Entwürfe und Kopien des vlämischen Anonymus zu Rate gezogen (s. Henry de Geymüller, les Du Cerceau, Par. 1887. 32, 112 ff.).

Wir unterliessen bisher den Hinweis auf die vermittelnde Thätigkeit der niederländischen Ornamentisten, der Kleinmeister. Ihre Zahl ist nicht eben gross, und ihre Thätigkeit, welche im allgemeinen um das Jahr 1530 abschliesst, ist, wie A. Lichtwark mit Recht hervorhebt (der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin, 1888. S. 134), für die Entwickelung des Frührenaissanceornamentes nicht von dem Belange gewesen wie diejenige ihrer deutschen Zeitgenossen oder wie die, welche ihre Nachkommen, die Bos, die Cornelis Matsys und Floris, seit 1540 etwa entfaltet haben, als spezifisch niederländischer Formensinn sich von dem Drucke der italianisierenden Gewöhnung in der Frühzeit der Renaissance diesseits der Alpen zu befreien strebte.

Bis dahin ist ihre Weise im Wesen wenig unterschieden von der Weise der gleichzeitigen niederdeutschen Kleinmeister und Ornamentisten. Das häufige Vorkommen von Kopfendungen, in die z. B. bei Oostzanen, Lucas van Leiden, bei einigen Monogrammisten die Ranken auslaufen, scheint uns kein so spezifisch niederländisches Charakteristikum zu sein, wie Lichtwark annimmt (a. a. O. 159 f.) — wenigstens giebt die Beobachtung des ausgeführten Ornamentes im Vergleich zu der deutschen und französischen Weise keine zwingende Bestätigung. Die allgemeine stilistische Gestaltung des deutschen Ornamentstiches trifft auch für die Niederländer Weise in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts zu, und der Vergleich mit einer Anzahl datierter kunstgewerblicher Werke dieser Zeit lehrt, dass der frühe Ornamentstich bis um 1530 etwa wohl eine parallele, nicht aber dem ausgeführten Ornament gegenüber eine fortschrittliche Bewegung der Formenbildung aufweist. Es würde zu weit führen, wenn wir in diesen einleitenden Bemerkungen des näheren eingehen wollten auf die Schilderung der formalen Wandlungen innerhalb der einzelnen Kunstgewerbe. Die letzte grosse retrospektive Ausstellung in Brüssel (1888) hat gezeigt, wie nötig

es ist, die Sorgfalt, welche bisher auf die geschichtliche Bearbeitung einzelner keramischer Kunstzweige und besonders der Kunstweberei beschränkt geblieben ist, auszudehnen auf die stilkritische Untersuchung dieser Gewerbe und dieser nicht allein. An anderer Stelle gedenken wir unsere zunächst auf das Mobiliar und auf die textilen Gewerbe gerichteten stilkritischen Studien zu veröffentlichen. Aber schon das Gebiet, denen unsere nachfolgenden Untersuchungen im besonderen gewidmet sind, wird der Belege genug dafür beibringen, wie frühzeitig die dekorativen Künste Zeugnis ablegen für das Eindringen der italienischen Formenwelt in die Kunst der Niederlande.

Wenigstens auf die Augenblicksdekorationen, welche bei kirchlichen und weltlichen Festen eine heitere Pracht entfalteten, sei hier noch kurz hingewiesen, weil sie für die Gewöhnung an das Neue gewisser italienischer Formelemente und Dekorationsmittel von erheblichem Belange gewesen sind. Ja diese dekorativen Improvisationen können als eine Art von Versuchsfeld gelten, auf dem die Künstler erste flüchtige Proben für die monumentale Architektur und die Bildnerei abzulegen begannen.

Wie es am 18. April 1515, als Karl seine Joyeuse Entrée in Brügge hielt, in den Strassen der Stadt aussah, hat uns Remy du Puys in einem kleinen, 1515 in Paris gedruckten Buche geschildert. Holzschnitte begleiten seinen Text. Allerdings bestreitet die flamboyante naturalistische Gotik noch einen sehr wesentlichen Teil der dekorativen Wirkung, aber es fehlen auch nicht Renaissancezierglieder. Triumphbogen, *escharffaultz, misteres* (Bühnen mit allegorischen und mythologischen Darstellungen in lebenden Bildern) spielen im Festaufwand eine bedeutsame Rolle. So hatte die „Nation“ der Oosterlinge einen grossen Portalbau aufgeführt, der, nach dem rohen Holzschnitt zu schliessen, das Aussehen eines grossen Kamins hatte: mächtige Stützen rechts und links, darüber ein gerades Gebälk mit einem schweren und hohen, mantelförmigen Aufbau. Schoy (Mémoire p. 126) sieht zuviel, wenn er angesichts dieses Thorbaues an dem unteren Teil desselben *„l'appareil à refends classiques“* entdeckt. In den Zwickeln aber, welche sich zwischen das gerade Gebälk und den Korbbogen des Portals drängen, sind Medaillons angebracht; in dem mächtig vorkragenden Aufbau

darüber gewahren wir Pilaster, und am Scheitel endlich eines das obere Gesims durchbrechenden Tudorbogens eine Kreuzblume, an deren Seite festonhaltende Putti sich befinden. Besondere Beachtung verdienen dann die „*deux arches faictes chascune pour ung arc triumphal a lanticque, et selon questoit coustume de faire aux Roumains pour honorer leurs princes victorieux. Les deux arcz tailles et painctz dor dazur et de toutes riches couleurs, le tout seme de toisons, fusilz et personnages estranges sans nombre, et de si vielle facon questoit chose nouvelle et tres joyeuse a veoir*“. Der eine dieser Bogen wurde gekrönt „*de ung pot en facon dargent ouvre et painct... aux deux lez duquel furent come deux... champions armes acustres a lanticque*“ etc. Guirlanden hingen von der Mitte des Thorbogens herab, Medaillons mit Porträten, dann Chimären zierten den Fries. Aehnlich war auch das andere Portal geschmückt. — Bei dem Einzuge Karls in Antwerpen im Jahre 1520, „*wie der König*“ nach Dürer's Aufzeichnung (Tagebuch, ed. Leitschuh, 62) „*mit ein köstlichen triumpff empfangen ist*“, beschränkte sich, wie aus den Beschreibungen des Petrus Aegidius hervorgeht, der Renaissanceaufputz noch immer auf blosse dekorative Einzelheiten. Erst 1549, bei dem Einzuge Philipps und bei desselben vielbeschriebenem Besuch bei der Maria von Ungarn auf ihrem Schlosse zu Binche in demselben Jahre, bewegt sich die Dekoration in freieren Renaissanceformen, welche für das Hervorquellen eigentümlich niederländischer Weise in der Verwendung des Fremden charakteristisch sind.

Die Epoche der Anfänge der Renaissance in den verschiedenen Provinzen der Niederlande hat kein ausgesprochen niederländisches oder lokales Gepräge. Sie ist ein Teil eines internationalen Vorgangs in der Kunstbewegung des XVI. Jahrhunderts diesseits der Alpen; international insofern, als in den Niederlanden in der Zeit bis über das erste Drittel des Jahrhunderts hinaus sich eine Wandlung der Formensprache vollzieht ganz in derselben Weise wie sie in den meisten anderen Landschaften ausserhalb Italiens in die Erscheinung tritt.

Am Ende des XV. Jahrhunderts war fast überall das Geschick der Gotik entschieden: sie konnte noch ausleben, aber nicht mehr nach den Gesetzen ihres Organismus fortbildend Neues zeitigen, und willig ordnete sich die Kunst dem italienischen Einfluss unter. Gewiss vollzog sich diese Wandlung nicht überall gleich schnell, gleich intensiv und mit gleichen Mitteln, gewiss lassen sich einige Besonderheiten auch schon zu Anfang der Bewegung herausfinden — aber in den Niederlanden gleichwie in Deutschland und auch in Frankreich ist das Gemeinsame in der Art und Formenwandlung: der enge Anschluss, die eifrige Nachahmung des Fremden, für die Geburtsjahre der Renaissance diesseits der Alpen weit überwiegend über nachwirkende Eigentümlichkeiten älterer, selbständigerer Kunstübung oder über vereinzelte Keime neuer autochthoner Bestrebungen. Was wir von der frühen, die italienische Weise vermittelnden Thätigkeit des Kunsthandwerkes und der zeichnenden Künste in Deutschland wissen, das gilt auch für die Niederlande. Das besondere Gebiet zudem, welchem der nachfolgende Abriss unserer Studien gewidmet ist, wird die Richtigkeit dieser Beobachtung des näheren, so hoffen wir, darthun.

Auch die Entwickelung der dekorativen Plastik in den Niederlanden und mithin der wesentlich dekorativen Architektur ist eine der deutschen analoge. Wie die deutschen Werkleute eignen sich schnell die Niederländer die umlaufende Scheidemünze italienischer, aus dem organischen Zusammenhang losgelöster Renaissancemotive an. Anfänglich verwerten sie dieselben recht ungeschickt und willkürlich. Bald, mit wachsender Uebung, stellt sich auch besseres Verständnis in der Handhabung des Neuen ein. Die Vorbilder, welche stilistisch schon vorgeschrittenere Kunstzweige als die dekorative Bildnerei darbieten, genügen nicht mehr: es werden direkte Beziehungen mit Italien angeknüpft, und bald wird der Anschluss an Italien bis zur Kopie fast getrieben. Beinahe will es scheinen, als ob um die dreissiger Jahre und darüber hinaus eine virtuos geübte Kunst italienischen Zuschnittes in den Niederlanden entstehen sollte. Aber nicht lange liess sich der individualistische Trieb des germanischen Nordländers zurückhalten. Kaum ist die Herrschaft über die Mittel erworben, da regt sich der Drang nach selbständiger Schöpfung,

da werden auch wieder jene Kräfte lebendig, welche in der naturalistischen Ornamentik der Spätgotik phantastisch sich bewegt hatten, und es beginnt mit den vierziger Jahren eine selbständige Richtung mit einer Lebenskraft zu wirken, welche die um die gleiche Zeit erwachende Strömung streng klassizierender Versuche in Italien geschulter Architekten in zweite Linie zurückdrängt.

Theoretisch lassen sich demnach in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts drei Hauptströmungen der Renaissance-Bewegung in den Niederlanden unterscheiden:

I. eine aus tastenden Versuchen zu naiver Nachahmung der italienischen Formenwelt sich entwickelnde Richtung;

II. eine selbständige Richtung, welche die naturalistischen Traditionen der Spätgotik weiterführt und, ihrem naturalistischen Principe treu, die neuen Formenmotive lediglich zum Mittel eigentümlichen Ausdruckes umgestaltet;

III. eine der italienischen Weise bewusst nacheifernde Richtung, deren Anhänger ausgehen von dem gründlichen Studium der italienischen Architekten der Hochrenaissance und der italienischen Kunsttheoretiker.

Wenn es auch selbstverständlich ist, dass diese drei Strömungen in der Praxis neben- und miteinander sich entwickeln, so waltet unter ihnen doch eine zeitliche Aufeinanderfolge, insofern die zweite, selbständige Richtung bald gegenüber der ersten eine Führung übernimmt, die sie an die dritte, die „klassische“ Richtung, erst am Ende des XVI. Jahrhunderts im Bereiche der Architektur zum Teile abgiebt und endlich im XVII. Jahrhundert mit ihr eine enge Verbindung eingeht.

III.

Einen bestimmten Ausgangspunkt besitzt die niederländische Renaissance so wenig wie die deutsche. Die ersten Proben der Renaissance in der dekorativen Plastik der Niederlande beobachten wir an weit von einander abgelegenen Orten.

Wir betrachten zunächst solche Werke, welche, obgleich ihrer allgemeinen Erscheinung nach der Gotik noch zugehörig, doch bereits deutliche Keime einer bevorstehenden Wandlung in der Formensprache zur Schau tragen. Diesen werden wir auch solche anschliessen, welche, denselben dem Wesen nach nahe verwandt, die Gotik auch noch in eine Zeit übertragen oder verschleppen, welche die naive Verwertung italienischer Dekoration schon überwunden hat und bereit ist, den Schritt von ungelenker oder schülerhaft korrekter Nachahmung zu selbständiger Sicherheit zu thun.

Ysendijck hat in seinem Sammelwerk, Documents classés de l'art dans les Pays-Bas (litt. H. pl. 8) einen Kamin im Stadthaus zu Bergen-op-Zoom veröffentlicht, den er noch dem XV. Jahrhundert zuschreibt. Allerdings ist das Werk in seinem ganzen Aufbau noch durchaus gotisch, und zeigt bei weitem nicht in der gotischen Gliederung jene unruhig-krause Fülle naturalistischen Blattwerks und jene verworrene Verbiegung und Schweifung des Masswerks, wie sie die spätgotischen, flamboyanten Werke, die Lettner in Lierre, Aerschot, Dixmude z. B. aufweisen. Wenn wir den Kamin von Bergen-op-Zoom mit dem etwa gleichzeitigen und offenbar von vlämischen Künstlern herrührenden Lettner des Kardinals Philipp von Luxemburg in Le Mans vergleichen[1]) einem Werke, das irrtümlich als Ausgangspunkt der Renaissance in Flandern hinge-

---

[1]) Dieser Lettner, den die Zeitgenossen überschwenglich priesen — et presertim miri artificii ac caelature Phidiaca aut Parrasii opera exuperanti pulpito, heisst es in einem Protokoll vom Jahre 1507 — wurde 1562 zerstört. Eine Originalzeichnung aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts hat sich erhalten. Sie ist von Eugène Hucher in Facsimile herausgegeben worden (le jubé du Cardinal Philippe de Luxembourg, in fol. 1875).

stellt worden ist,[1]) — so erscheint unser Kamin keusch, nüchtern in seiner gotischen Formensprache. Ueber der breiten Kaminöffnung steigt der Mantel hoch auf. Sieben gotische Pfeiler mit eingelassenen Diensten, die in Fialen auslaufen, gliedern die Mantelfläche in fünf Felder: in der Mitte ein grosses mit der Reliefdarstellung des heiligen Christophorus, zu beiden Seiten je zwei schmälere, die äusseren mit fahnenhaltenden Löwen. Die Pfeiler endigen teils in Rund-, teils in Spitzbogen, welchen Nasen und Masswerk angesetzt sind. Die zwei äussersten Reliefbilder erheben sich auf Konsolen, welche mit der Basis des ganzen Mantels, einem energisch profilierten gotischen Friese, in eigentümlicher Weise mit Formelementen der Renaissance verbunden sind. Kleine Putten, Festons, Tierköpfe, Füllhörner oder Fackeln — das sind die einzigen Eindringlinge italienischer Renaissance in diesem Werke, das wir dem Anfang des XVI. Jahrhunderts nahe rücken.

Derselben Zeit gehört offenbar das grosse Taufbecken in der Sanct Walpurgiskirche zu Zütphen an (Lichtdruck bei Ysendijck, litt. F, 3). In der allgemeinen Struktur durchaus gotisch, in der Art der Taufbecken von Hal (von 1444, bei Gailhabaud, Denkmäler, cf. Schayes, hist. de l'arch. en Belg. II, 130), und Herzogenbusch (von 1492 Ysendijck, F. 5), zeigt es auf dem Deckel, der die Form eines gotischen Tabernakels nachahmt, in den Bogenschlüssen statt des Masswerks eine Art von Renaissancemotiv, das aus zwei durch einen Ring zusammengehaltene Kelche gebildet wird und das die Erinnerung an den Formenschatz italienischer Bronzeplastik wachruft.

Datierte Werke mit solchen beginnenden Entlehnungen scharen sich mehrere erst um das Jahr 1520. Unter den Epitaphien der Löwener St. Peterskirche befindet sich eins, das dem am 17. Juli 1520 verstorbenen Professor der Medizin an der Löwener Universität, dem Jacob Bogaert, gesetzt wurde (die Inschrift bei Paquot, Mém. t. XII, 71). Es ist in der Trinitatiskapelle an der Wand angebracht und zeigt in einer Nische Christus am Kreuz, umgeben

---

[1]) S. Houdoy, Artistes inconnus des XIVe, XVe et XVIe siècles. Par. 1877, p. 47. Der Lettner zeigt in der Zeichnung keine Spur von irgend welchem Renaissance-Ornament.

von den Heiligen Lukas und Jakob und zwei Engeln, die auf den Erlöser hinweisen. Vor dem Kreuz unten kniet der Verblichene, angethan mit dem akademischen Ornate. Ein Rahmen umschliesst diese Gruppe. In spätgotischer Weise bildet er oben einen Bogen, dessen Schenkel spitzbogig anheben, um dann in einem geschweiften Tudorbogen auszulaufen. Gedrungene Balustersäulchen sind zweimal übereinander in den Rahmen gedrängt, auf ihnen stehen kleine Engel, welche die Enden eines durch unentwickelte Akanthuskelche laufenden Gehänges halten; im Scheitel des Rahmenschlusses hält ein kühn verkürzt niederfliegender Putto das Feston über dem Nacken, und zwei flatternde Genossen, welche in seltsam geringelte Hörner mit Drachenköpfen stossen, sind in der Mitte zwischen den unten stehenden und dem tragenden Engel angebracht. In der steinernen Vertiefung hinter der phantastischen Rahmendekoration wird zierlich durchbrochenes gotisches Masswerk als innerer Saum sichtbar. Dahinter in der Tiefe der Nische befindet sich dann die Kreuzigung. Wappenhaltende Engel endlich krönen dies Epitaph. Blattwerk fehlt ganz in dem reichen Schmuck dieses polychromierten Werkes, das trotz aller Ungeschicklichkeit in der Auswahl der fremden Zierglieder eine tüchtige Schulung der Hand verrät.

Balustersäulen, Säulenteile, Basen, Kapitelle, Putten mit Festons bestreiten bei den bisher betrachteten Werken allein die Kosten der Renaissancedekoration. Gleichzeitig aber beginnen auch die Medaillons und kleinen Zierschilder in der Ornamentation eine Rolle zu spielen. An zwei Kaminen im Rathaus zu Courtrai erscheinen sie als Schmuck der Baluster. Aus den „Documenten rakende de bouwing van het stadhuis te Audenaerde“ (getrokken uit het derde deel der Audenaerdsche Mengelingen, A. van Peteghem-Rousse, 1851 [?]) erfahren wir im Jahre 1527, dass die Kamine von Courtrai den Audenaerder Werkleuten als Vorbilder empfohlen wurden. Und gewiss verdienten sie solche Auszeichnung.

Der Kamin in der Salle échevinale im Erdgeschoss des Rathauses zu Courtrai (Photographie bei Mussely, la salle échevinale de Courtrai, 1876; Lithographie von F. Stroobant in den „Monuments d'arch. et de sculpt. en Belg. nouv. éd. Brux. 1878) gliedert sich in drei Teile. Den Kern bildet der eigentliche grosse

Kamin mit dem hohen Mantel, welchen Wappen und eine viermal herabfallende Guirlande mit krausen Krabben zieren. Darüber zieht sich ein naturalistischer Wulst von Krautwerk mit Vögeln und Kaninchen und bildet den Uebergang zu einer hohen Galerie mit Figuren in Nischen, welche von Balustersäulen eingefasst werden. Den Uebergang zur Balkendecke endlich stellen über der Galerie Baldachine dar, welche gebildet werden aus den im Spitzbogen aufsteigenden Gewölberippen, welche inmitten der Galerie emporstreben. Nur in der erwähnten Galerie gewahren wir kleine Renaissancebaluster, alles übrige gefällt sich in gotischen Formen.

Der andere Kamin des Stadthauses von Courtrai befindet sich in der Salle du Conseil im ersten Stock (sorgfältiger Umrissstich von Onghena im Messager des sciences historiques 1848 zu p. 516; Hochätzung in Lemonnier's Belgique, Paris 1888, p. 329); er verrät eine andere, gröbere Hand, zeigt aber im Detail eine willigere Verwendung des Balusters. Von der Kaminöffnung bis zur Decke baut sich der Mantel in drei übereinander geordneten Galerien auf. Die unterste enthält zwischen den Säulchen in acht Gruppen biblische Darstellungen; die mittlere Galerie, ebenfalls von Balustern gebildet, zeigt in der mittelsten, vorspringenden Nische Karl V., in den äussersten Ecknischen Justitia und Pax, in den übrigen, Todsünden: Idolatria, Superbia, Avaritia, Luxuria, Invidia, Gula, Ira, Acedia. Die dritte oberste Galerie endlich mit den Kardinaltugenden ist ganz gotisch behandelt.

Wie sehr dieser gelegentlichen Aufnahme von Renaissanceformen in den zwanziger Jahren doch immer noch episodische Bedeutung auf dem Gebiete dekorativer Bildnerei zukommt, dafür sprechen die den Kaminen von Courtrai wenn nicht nachgebildeten, so doch jene berücksichtigenden Kamine im Audenaerder Stadthaus (vgl. van der Meersch, Messager des sciences et des arts 1829/30, 65—102). Anstatt die jüngeren Vorbilder in der Aufnahme der Renaissanceformen zu überbieten, bleiben die Audenaerdener Werke erheblich im Rückstand. Sie sind viel einfacher und durchaus spätgotisch. Der künstlerisch bedeutendere Kamin befindet sich im Standesamt und trägt die Jahreszahl 1529 (Lithogr. von Stroobant, Monum. d'arch. et de sculpt.; ungenügender Holzschnitt in der

Belgique monumentale, Brux. 1844, I, 111/12); er wurde irrigerweise von Van der Meersch (Messager, 1829/30, 94) und Schayes (hist. de l'arch. en Belg. II, 281) dem van der Schelden zugeschrieben — einem Künstler, den wir als einen der überzeugtesten und gelehrigsten Anhänger italienischer Renaissance noch näher kennen lernen werden.

Eine ähnliche Mischung von Gotik und Renaissance wie bei den Kaminen von Courtrai kann an einer ganzen Reihe zum Teil gleichzeitiger Monumente nachgewiesen werden. Einige der wichtigsten führen wir noch auf.

Der Zeit um 1525 gehört eine Epitaphumrahmung an in der Brodernkirche zu Zütphen (Skizze bei Galland, die Renaissance in Holland, Berl. 1882, Tafel I, 1 zu S. 27); sie erhebt sich mit kannelierten Pilastern und antikisierender Giebelkrönung über ein durchaus spätgotisches Konsol. — Der Ambon der Notre-Dame-Kirche zu Walcourt (Abguss in Brüsseler musée des moulages) ist in flamboyanten Formen gehalten, nur die kleinen Nischen unter Baldachinen an der unteren Abschlussblume zeigen kleine Palmetten und die Jahreszahl 1531 auf einer kleinen Kartouche. — In der Kirche St. Etienne zu Vechte befindet sich eine um wenige Jahre ältere kupferne Grabplatte der 1524 gestorbenen Florentine Wielant (abgebildet bei W. F. Creeny, a book of facsimiles of monumental brasses, Lond. 1884, pl. 62). Die Verstorbene liegt in einer Nische, die von Vorhängen geschlossen wird, welche an den Seiten an zwei halbe Renaissancepfeiler geknüpft sind. — Ein Grabstein in der Walpurgiskirche zu Brügge von 1529 weist nur unterhalb der Verstorbenen (Mann und Frau) eine kleine, von Balustersäulen gebildete Galerie auf. (Abgebildet bei Gailliard, Inscript. funér. et monum. de la Flandre occident. t. I, 3e partie, 1867, pl. X, p. 33.) — Zwei steinerne Grabplatten in der Kathedrale zu Breda von 1529 und 1537 offenbaren auch nicht mehr als ganz dürftige Renaissanceansätze: in die Ecken der Platten oben fügt sich ein Akanthusblatt ein.[1]) — Das Datum 1541 trägt eine Grabplatte in der Kirche zu

---

[1]) Diese bescheidene Ornamentation hat sich bei einfachen Grabplatten lange erhalten, z. B. in der Brügger Walpurgiskirche der Stein des Adriaen Michiels († 1557), der des Thierry Rudders († 1545), der des Antonis Rogiers († 1563) und der des Jérôme de Monroval van Attem.

Bozum (s. Friesche Oudheiden, p. 45); sie ist im wesentlichen gotisch, hat nur die Balustersäule aufgenommen.

Auch das berühmte Chorgestühl in der Gertrudenkirche zu Löwen, das bald nach 1526 entstanden ist (Van Even, Louvain monumental, 1860, 226 ff.), erscheint in seiner ganzen Anlage als ein reifes Werk massvoller Spätgotik. Erst bei näherer Betrachtung entdecken wir, dass auch die Renaissance im Spiele ist. Die hohen Rücklehnen der 28 Stühle — 14 auf jeder Seite — werden von gotischem Stabwerk eingefasst, das oben baldachinartig zusammenschliesst. Diese Rückwände des Stuhlwerks sind in drei ungleiche Felder geteilt, das unterste und kleinste ist eine kleine schmale Platte mit sehr zierlichem Rankenwerk (Proben bei Ewerbeck, die Ren. in Belg. u. Holl., Lpg., seit 1884, Heft 9/10, Blatt 11), darüber füllt Masswerk ein grösseres Feld aus, über das endlich Figurenreliefe, die Leidensgeschichte des Erlösers darstellend, angebracht sind. Diese Holzschnitzwerke,[1]) welche in ihrer Zeichnung an die Art des Quentin Matsys erinnern, die kleinen Statuetten dann an den Seitenwangen der Stühle (Personen des Alten Testamentes) und die kleinen Schilderungen aus dem Leben des heiligen Augustin an den Miserikordien werden einem gewissen Mathias de Waydere zugeschrieben; wahrscheinlich rühren von diesem Meister auch die kleinen Renaissancefüllungen her, die eine merkwürdige Sicherheit in der Verwendung welscher Ornamentation bekunden. Alles übrige Schnitzwerk verrät eine andere Hand.

Die Beispiele solcher Stilmischung mehren sich, wenn wir den Gliederschmuck von Werken der Architektur in den Rahmen unserer Betrachtung ziehen.

Man beachte beispielsweise, wie in dem Masswerk über den Tudorbogen an der 1533 aufgeführten Fassade der Brügger Basiliuskirche kreisrunde Rahmen die Stelle von Medaillons vorbereiten. Bei dem um die gleiche Zeit (1529—33) angebauten Ancien tribunal

---

[1]) Renaissanceanklänge zeigen sich auch mehr oder weniger in den Architekturhintergründen einzelner Scenen. So in der Darstellung der Geburt (No. 1 von links), der Anbetung (3), des Auszuges (4), der Gefangennahme (13), der Scenen vor dem Hohenpriester (15, 16), endlich der Geisselung (17), wo Jesus an eine korinthische Säule gefesselt erscheint.

de Bruges ist das Masswerk, welches an der Basiliuskirche noch herrschte, ganz gewichen: die Medaillons (vier) stehen isoliert und enthalten Büsten. Bemerkenswert noch an den Bauten sind die Baluster an den Fenstern des ersten Stockwerks (Basiliuskirche) und die Säulengalerie am Tribunal (Lichtdruck bei Ysendijck, Litt. P. pl. 15; cf. Gailliard, Recherches hist. sur la chapelle du Saint Sang à Bruges, 1846, p. 102, und Weale, Bruges et ses environs, 4e éd. Bruges, 1884, p. 164). Auch Rombaut Keldermans — ein eingefleischter Gotiker — der 1529 im Auftrage Karls V. in Mecheln das Tribunal du Grand Conseil zu errichten begann[1]), hat an seiner nicht vollendeten Fassade Medaillons angebracht; man erkennt sie noch an den sehr schlecht erhaltenen Resten des Bauwerkes in der rue de Befferen. Noch ein anderes Beispiel etwas späterer Zeit (1542) bietet der untere Teil des Kerkboogs in Nymwegen (Ewerbeck, Heft 19/20, 2—4): in die Zwickel der gedrückten Spitzbogen sind ebenfalls Medaillons in das Masswerk eingelassen; die Kapitelle der gotisch behandelten Stützen zeigen einen Renaissancewulst.

Das berühmteste Beispiel für die Anwendung der Balustersäule in der monumentalen Architektur des XVI. Jahrhunderts bietet das grossartige Palais Episcopal in Lüttich. Ueber die Baugeschichte dieses vollständig restaurierten Werkes, die sich von 1508—1540 erstreckte, sind wir leider nur dürftig unterrichtet (J. C. Delsaux, les monuments de Liège reconstruits, agrandis ou restaurés, Liège 1858; Abbildungen u. a. bei Schayes, hist. de l'arch. en B. II, 308; Ysendijck, litt. T. pl. 24). Das Auffälligste an dem Bau Erards von der Mark sind die zwei Höfe mit den Arkaden François Borset's aus Jupilles. Die Säulen — 60 an der Zahl — erheben sich bald auf polygonen, bald auf runden Basen, zuweilen zeigen sie das romanische Eckblatt. Der Schaft zerfällt in zwei Teile: entweder sind zwei Baluster übereinander gestülpt, oder der obere

---

[1]) Das Datum 1530 findet sich am Sterngewölbe im Hofe der Mechelner Tuchhalle. Keldermans Plan von 1529 wird im Archiv zu Mecheln bewahrt. Dass er bei der Zeichnung auch seinen Neffen Laurenz Keldermans heranzog, besagen die Baurechnungen von 1530 bis 1531. S. auch G. van Caster, Malines, Bruges 1887, pag. 60.

Säulenteil erscheint allein balusterartig ausgebaucht und der untere stellt sich dar als ein glatter, nicht verjüngter Cylinder. Bei anderen Säulen wieder sind die Schäfte kanneliert, mit Rautenmustern, mit einem Blätterkranz oder Windungen verziert. Die Form der Kapitelle ist würfelartig, sie zeigen zwischen Blattwerk zumeist groteske Masken. Alles andere an dem „ganz kaiserlichen“ (Zimmerische Chronik IV, 386) Bau bewegt sich in edler Gotik.

Angesichts dieser phantastischen Säulenformen an den stilo mudejar der Spanier zu denken, wie Schoy in seinem Mémoire S. 63 thut, ist ebenso scherzhaft wie der Hinweis Schayes' (hist. de l'arch. en Belg. II, 309) auf Hindustan. Borset's konsequente Verwertung einer romanischen, an italienische Weise gemahnenden Säulenform ist die originelle That eines selbständig Neues erstrebenden Künstlers. Das Zurückgreifen auf romanische Zierformen in einer formsuchenden Epoche, die Verwechselung des Romanischen mit dem Antiken darf nicht auffallen, wo wir namentlich bei den Malern in ihren architektonischen Hintergründen Aehnlichem häufig begegnen. Solche halbkirchliche Arkadenanlagen, zudem bei Bauten profaner Bestimmung, sind auch in der gebauten Architektur nicht vereinzelt: wir erinnern an den Antwerpener Börsenhof von 1531, wo allerdings die Säulen spätgotisches Gepräge bewahrt haben[1]), und endlich an den Hallenbau von ebenfalls gotischer Gestaltung des weit späteren Rathauses in Ypern.

---

[1]) An Borset's Säulenformen gemahnende Säulen sollen sich auch nach Alph. Wauters' Versicherung (à propos de l'expos. nat. d'arch. Émulation 10e année, 1885, col. 88) in einer Villa zu Wemmel finden. Während unserer letztmaligen Studienreise in den Niederlanden (1888) konnten wir nichts darüber erfahren. Im Jahre 1855 schrieb Wauters darüber in seiner Hist. des environs de Bruxelles t. II, 43: „*La partie centrale — de cette maison de campagne — forme un avantcorps, aux angles duquel on a placé quatre colonnes de pierre de taille. Elles se composent chacune de quatre colonnettes adossées l'une à l'autre, et qui se divisent également en quatre parties dans le sens de la hauteur. Leurs bases sont très élevées, leurs futs lisses dans leur partie inférieure; couverts de losanges, de rinceaux, de moulures de la plus grande variété dans la partie supérieure; et enfin de chapitaux cubiques sans ornements. Ces debris qui proviennent sans doute de l'ancien manoir d'Obberghes datent évidemment du XVIe siècle; leur ornementation tourmentée et surchargée est due à l'école d'architecture qui décora de ses créations bizarres la bourse d'Anvers et le palais épiscopal de Liège.*“

IV.

Die bisher betrachteten Werke dekorativer Kunst erscheinen noch wesentlich im Banne der Gotik; was ihnen an Renaissancemotiven anhaftet, hat beiläufigen Belang und zeigt, wie zähen Widerstand die gotische Tradition der neuen Weise entgegenzustellen wusste bis in eine Zeit hinein, in der zahlreiche Werke niederländischer Renaissance sich der italienischen Formensprache bereits recht geläufig bedienen. Das darf nicht befremden, denn namentlich die Kleriker suchten das Alte im Hausrat ihrer Kirchen und Kapellen noch geraume Zeit lang aufrechtzuerhalten. Wir erinnern an die Lettner im spätgotischen flamboyanten Stil in Lierre (Église St. Gommaire, zwischen 1535 und 1540, cf. van Lom, beschryving der stad Lier p. 307 ff.), Mecheln (Egl. de Neckerspoel, von Jan Wishagen und Frans Mynsteeren, cf. Piot, bulletin des comm. roy. d'art et d'archéol. VI, 1867, 44; zerstört), Tessenderloe (St. Martinskirche, schlechter Holzschnitt in Lemonnier's Belgique, 1888, p. 711, cf. Schayes, hist. de l'arch. en Belg. II, 127), Aerschot [1]) — die alle etwa in den dreissiger Jahren entstanden sind. Diesen auf den Stil der Vergangenheit noch zurückblickenden Werken gegenüber befleissigen sich die von Laien bestellten Werke frommen Gelöbnisses, die Epitaphien, Grabmale, Tabernakel, einer grossen Aufmerksamkeit auf die formalen Neue-

---

[1]) Auch der prächtige Lettner in der Nikolaikirche zu Dixmude gehört hierher. Er ist gewiss erst ein Jahrzehnt nach dem Brande von 1513 (s. Grammaye, Antiquitates p. 125) entstanden. Robert Pieters sagt in seiner „Geschiedenis van Dixmude naar de beste oorkonden", 1885, p. 202: *„Wij bezitten geene opgaven rakende de oprichting van het doxaal te Dixmude"* und meint es *„moet opgebouwd zijn na den brand van 1513"*. Weale, les églises du Diocèse de Bruges 1874, hat nachgewiesen, dass das Doxal von Jan Bertet herrührt. — Noch 1568, 1570 und 71, dann 1588 wurde an dem Figurenschmuck des Dixmuder Lettners von Jan Bettelgier und Urbaan Taillebert (s. van den Peerebom, Ypriana, I, 311) gearbeitet. — Ungenügende Abb. bei Schayes, hist. de l'arch. en Belg. II, 128. Lithographie in den Annales de la société d'Emulation de Bruges und bei F. van de Putte, hist. de la ville de Dixmude et de ses chatelains, Bruges, 1842. — Eine lithograph. Ansicht des Aerschoter Lettners giebt F. Stroobant in den Monuments d'arch. et de sculpt. en Belg., 2e éd., 1878.

rungen. Diese Arbeiten, sowie diejenigen profaner Bestimmung stellen dem Assimilationstalent ihrer Verfertiger das glänzendste Zeugnis aus. Mit grosser Leichtigkeit wird der Formenapparat italienischer Renaissance gehandhabt, bis zur selbstlosen Kopie wird die Nachahmung getrieben. Das Verständnis für die fremden Zierglieder ist in vielen Fällen so gross, dass wir bei nicht wenigen dekorativen Künstlern, auch wo uns zur Zeit noch keine urkundliche Nachricht zu Hilfe kommt, annehmen dürfen, dass sie mit Italien in direkte Beziehung getreten sind.

Dank den stilistischen Vorzügen und dem vorbildlichen Werte, welcher die italienisierenden Werke niederländischer Frührenaissance auszeichnet, haben sie die Aufmerksamkeit derer, welche sich das Studium niederländischer Kunst angelegen sein liessen, in besonderem Grade angeregt. Schoy entwarf lediglich auf Grund ihrer Betrachtung ein schmeichelhaftes Bild der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert, und diejenigen, welche, wie Ysendijck, Colinet und namentlich Ewerbeck, in der Vorführung niederländischer Werke des XVI. Jahrhunderts eine auch für die Thätigkeit unserer Zeit vorbildliche, mustergiltige Bedeutung in ihnen suchten und fanden, thun nur recht, wenn sie dieselben in den Vordergrund stellen. Kunstgeschichtlich haben sie minderen Belang. Solange sie nur als gelehrige Nachbildungen italienischer Vorbilder erscheinen, als die gefälligen Erzeugnisse mehr geschickter als selbständiger Hände, kommt ihnen die sekundäre Bedeutung zu, welche auch den wenigen Proben fremder Künstler auf niederländischem Boden eignet. Auf dekorativem Gebiet sind die letzteren nicht häufig, und in der Architektur ganz vereinzelt.

Ueberdies gehören diejenigen Werke der Baukunst, deren Entstehung auf die Thätigkeit italienischer Baumeister zurückgeführt wird, nicht in die Frühzeit der niederländischen Renaissance. Das Hôtel des Biscayens ist, wie wir gleich zu Anfang nachgewiesen haben, zwischen 1540 und 1562 entstanden; das ebenfalls im Sinne italienischer Palastbauten aufgeführte Hôtel de Pitthem in Brügge (Abb. nach Sanderus bei J. Gailliard, Revue pittoresque des monuments qui décoraient autrefois la ville de Bruges et qui n'existent plus aujourd'hui, Brug. 1850) wurde in den vierziger

Jahren gebaut; noch später fällt der Bau des Hôtel Granvella in Brüssel. Bei diesem steht es nicht einmal fest, ob wirklich einem Italiener Pastorana, wie Henne und Wauters (hist. de Brux. III, 365), Schayes (hist. de l'arch. en B. II, 590), Trappeniers (l'arch. en France et en Belg. 1878, 208) und zum Teil auch Schoy (Mémoire, 110 ff.) annehmen, der Plan und die Ausführung des Palais Granvella zuzuschreiben ist. Mit guten Gründen wird dem Jakob van Noyen die Autorschaft zugesprochen (so auch Corn. Gurlitt, Gesch. des Barockstils, des Rokoko u. des Klassizismus, II, 6, wo auch Abb.). Diese sporadische Thätigkeit einzelner Italiener auf niederländischem Boden — auch diejenige des Jacopo de' Barbari — hat für die Enwickelung der Frührenaissance in Belgien und Holland keine Bedeutung.

Wie aber steht es um den Einfluss Frankreichs auf die Niederlande? Trägt nicht ein Hauptwerk der Renaissance in den Niederlanden, und zwar ein Werk, dessen Entstehung vor Ablauf des zweiten Jahrzehnts des XVI. Jahrhunderts fällt, französisches Gepräge? Die Akten über die Baugeschichte des Palastes der Erzherzogin Margaretha in Mecheln (1507—17) können wir trotz der Untersuchungen F. Steurs' (het keizershof en het hof van Margareta van Oostenrijk te Mechelen, Mech. 1879) und des Restaurators L. Blomme (in der Emulation) nicht als abgeschlossen gelten lassen. Dass dieser Palast in den Niederlanden den Reigen der Renaissancewerke eröffnet, kann sich nur auf den Schlossbau beziehen, denn die dekorative Bildnerei vermag, wie wir sahen, ältere Beispiele aufzuführen. Was die Annahme Steurs' anlangt, ein französischer Architekt, Guyot de Beauregard aus der Bresse, habe den Plan entworfen, eine Meinung, der Ewerbeck im Texte zu seinen Aufnahmen (Heft 5/6, Blatt 11—18) beipflichtet, so steht sie zum mindesten auf recht schwachen Füssen. In den Stadtrechnungen von 1514 und 1515 kommt allerdings nach Steurs (p. 57) einmal ein gewisser *„Beauregaerd capiteyn der archiers"* vor, und in dem Rechnungsjahr 1519/20 findet man verzeichnet, dass man *„vier stoopen rijnswijns gepresenteert Beauregard"*. Nun ist es klar, dass der ursprüngliche Architekt des Mechelner Palastes, der Gotiker Rombaut Keldermans, nimmermehr in den zwanziger Jahren

im Stile der Renaissance gebaut haben kann, um in einer Reihe späterer Werke (palais du Grand Conseil, Stadthaus zu Gent) wieder zurückzukehren zur Gewohnheit seiner Jugend, zur Gotik. So problematische Künstlernaturen die Zeit des Stilausgleiches auch hervorgebracht hat, — diese Zumutung wird jeder Unbefangene von der Hand weisen. Keldermans hat offenbar die älteren, gotischen Teile selbständig entworfen und ausgeführt; bei denen jedoch, welche nur die gotische Konstruktion beibehalten, im Dekorativen aber Renaissanceformen verwenden, wohl nur die Ausführung nach den Plänen eines anderen, unbekannten Baumeisters, der immerhin mit der Erzherzogin aus Burgund nach Mecheln gekommen sein könnte, geleitet. Steurs glaubt in dem Schützenkapitän Guyot de Beauregard den „Unbekannten“ entdeckt zu haben, und um die Sache plausibel zu machen, identifiziert er den Wackeren, den man in Mecheln einst mit der Spende von *„vier stoopen rijnswijns“* auszeichnete, mit dem Bildhauer Guyot de Beaugrant,[1]) der in hervorragender Weise an Lancelot Blondeel's Brügger Cheminée du Franc thätig war! Aus allem, was wir von Beaugrant wissen, geht eine bestimmte Anteilnahme an dem Palastbau der Erzherzogin Margaretha in Mecheln nicht in zwingender Weise hervor. Im Auftrag dieser kunstliebenden Fürstin arbeitete er 1526 das Grabmal ihres 1481 gestorbenen Bruders Franz für St. Jacques-sur-Caudenberg zu Brüssel (existiert nicht mehr), 1530 vollendete er seine Skulpturen für den Franc de Bruges. Im Jahre 1533 finden wir den Künstler in Spanien: hier sollte er für die Sant-Jago-Kirche in Bilbao ein retablo ausführen (Bermudez, diccionario hist. de las bellas artes en España. t. II, 243/244), wobei ihm sein Bruder Jean vermutlich behilflich war (Pinchart, Archives des arts, sciences et lettres, t. I [1860], 263; Meyer, Kstlerlex. III, 241/242); im Jahre

---

[1]) Beaugrant und Beauregard sind Steurs ein und dasselbe. Auf Seite 56/57 sagt er: *„In vroegere eeuwen schreef men gewoonlijk veel in't verkort, hetgeene de oorzaak is dat er vele namen en zaken heden nog verkeerd genoemd en geschreven worden, en dat kan hier ook geval zijn als men de zaak verder onderzockt. Beauregard is een stadje in de voormalige provincie van Bresse, welk deel maakte van Margareta's weduwgoed en waar zij ook eenigen tijd verbleef na de dood van haren echtgenoot Philibert.“*

1551 starb Guyot de Beaugrant. Wäre Beaugrant, der ohne Frage zu den tüchtigsten Plastikern der Niederlande gehört, während der Bauzeit der Renaissanceteile des Mechelner Palastes am Hofe der Margaretha gewesen, und zwar, wie Steurs annimmt (p. 56), zugleich mit dem noch recht rätselhaften Coenraad Meyt, den Dürer einen *„guten bildtschnizer“* nennt, desgleichen er *„kein gesehen“* habe (Tagebuch, ed. Leitschuh S. 57) — sollte sich da nicht, drei Jahre nach Vollendung des Palastes in Mecheln, die Kunde von der Anwesenheit des Mannes erhalten haben? Und dann vergleiche man nur die Renaissanceornamentik am Palast der Margaretha mit dem Dekorationsstil am Franc de Bruges: ein einziges Merkmal wenigstens, und wäre es noch so geringfügig, müsste doch für die Anteilnahme ein und desselben Künstlers an den zwei Werken sprechen. Wir bekennen, nicht die Spur einer bestimmten Stileinheitlichkeit beobachtet zu haben.

So sehr diese Bemerkungen auch geeignet sind, die Steurs'sche Hypothese von der Identität Beauregards mit Beaugrant zu erschüttern, die Zuneigung des Mechelner Palastes zu gewissen französischen Vorbildern mögen wir vor der Hand noch nicht anfechten, und das um so weniger, als die Renaissance der den Niederlanden benachbarten französischen Provinzen manche Gemeinsamkeiten aufweist. Und wenn wirklich es gelänge, die Anwesenheit französischer Architekten in Mecheln nachzuweisen, — was nach den vorwiegend vlämischen Liebhabereien Margarethas, wie die Baugeschichte ihrer Kirche in Brou lehren könnte, nicht durchaus wahrscheinlich wäre — die Bedeutung des Werkes in der Geschichte niederländischer Renaissancekunst würde um nichts grösser werden, denn diese Bedeutung ist eine so geringe, dass selbst Mecheln Spuren eines von ihm ausgegangenen Einflusses nicht bewahrt hat oder überhaupt nicht erhalten hat.

Kehren wir zurück zu den Werken dekorativer Plastik. Wie schnell sich der Uebergang von der ungelenken, noch halb gotischen Weise zum lediglich italianisierenden Stil der Frührenaissance vollzog, dafür ist das Epitaph des Fürstbischofs von Cambrai Jakob von Croy († 1516) im Dome zu Köln (Abb. in Schnüttgen's Zeitschrift f. christl. Kunst“, I. 1888, Taf. XII) ein Beispiel. Dieses offenbar

niederländische Bronzewerk mit der Anbetung in einer hallenartigen Nische, zeigt nur in der Deckenbildung dieser Halle (Netzgewölbe) gotische Weise; die ganze übrige reiche Dekoration mit den zierlichen Belustersäulen, den Pilastern, Friesen und Bekrönungen bewegt sich in Renaissanceformen. Nahe verwandt diesem prunkvollen Werke ist das steinerne Epitaph Petrus van Thienen, der am 4. Dezember 1523 starb (Inschrift bei Leroy, le grand théâtre sacré du Brabant I, 98). Dieses Werk befindet sich in der Löwener Peterskirche. Kaum lassen sich bei ihm noch gotische Reminiscenzen nachweisen, es sei denn der flache Korbbogen, mit dem der Rahmen um die Nische — sie enthält das Ecce homo — umsäumt ist. In allem übrigen gab sich der unbekannte Bildner Mühe, seine Kenntnis der italienischen Ornamentation mit einer gewissen Mässigung — im Vergleich zu dem Meister des Bogaertepitaphs in derselben Kirche (s. S. 21) — vorzutragen.

Die aufsteigenden Leisten sind ein Aufeinander von Balustersäulen, die auf vielgliedrigem Sockel, bald stark anschwellend, bald kandelaberartig sich schmächtig verjüngend, aufstreben zu einem dreiteiligen Friese. Neben dieser Uebereinanderordnung von Balustern, in deren Gliederungen manches mit vielem Verständnis aufgefasste Renaissancemotiv, wie die Basen mit den Delphinen, auffällt, schiebt sich ein einfacher Pilaster leise vor und stützt den flachen Abschlussbogen der Nische. — Diesem Dekorationsstil verwandt ist die reiche Fensterumrahmung am Delfter Käsepackhaus (jetzt im Amsterdamer Rijks-Museum, Zeichnung von Galland in der „Zeitschr. für bildende Kunst“ 1888, 165) mit den zierlichen Säulengliederungen der Pfosten mit Tiermasken, Medaillons und Akanthuskelchen. In den Anfang der dreissiger Jahre fallen gewisse dekorative Gliederungen am ehemaligen Hause des Maerten van Rossum (dem jetzigen Amtsgerichtsgebäude) in Zalt-Bommel. Das Gebäude hat noch ganz den wehrhaften Charakter einer mittelalterlichen Burg mit Ecktürmen und Zinnenkranz über der Hauptfront. Uns interessiert besonders der in edlen Renaissanceformen gehaltene Fassadenschmuck: die Kandelabersäulen am spitzbogigen Eingang, die Füllungen der halbkreisrunden Bogenfelder über den Fenstern (Ewerbeck, Heft 17/18, Bl. 21); dann aus dem

Inneren die Tragsteine der Gewölbe im linken Zimmer des Erdgeschosses (Ewerbeck, ebda. 21). An anderen Privathäusern in Zalt-Bommel (Bl. 15, 22, 24) bemerken wir ähnliche und offenbar gleichzeitige Motive (Bl. 20, 21).

Noch in dem zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts, vor 1527, entstand ein Hauptwerk niederländischer Renaissanceplastik — keineswegs aber das zeitlich erste. Es ist das Grabmal des 1504 verstorbenen Grafen Engelbrecht II. von Nassau und seiner Gemahlin in der Annenkapelle der Breda'r Kathedrale. Die formale Behandlung dieses prächtigen Monumentes predigt so deutlich den Sieg italienischer Kunst, dass die Legende nicht säumte, das Werk dem grössten Bildhauer Italiens zuzuschreiben. Michelangelo soll nach van Goor (beschrijving der stad en lande van Breda, 1744, S. 84; vgl. E. Münch, Gesch. des Hauses Nassau-Oranien, 1833, III, 158)[1]) auf Veranlassung des Grafen Heinrich III. (1504 bis 38) das Grabmal geschaffen haben. Nach einer anderen Tradition sollen nur zwei der vier knieenden Gestalten, welche die Platte mit der Rüstung des Grafen tragen, nach der Einnahme Roms im Jahre 1527 durch den Connétable von Bourbon, mit dem Graf Heinrich III. ausgezogen war, von Michelangelo erworben worden sein (Pinchart, bulletin des comm. roy. d'archéol. 1854, p. 542). B'usken-Huet (Rembrandt's Heimat, Lpg. 1886, I, 222) bescheidet sich freilich mit Riegel (Beiträge zur niederl. Kstgesch. 1882, I, S. 57) zu der Annahme, ein Schüler Michelangelos, der sich um 1540 in Breda aufgehalten hätte, sei der Schöpfer des Monumentes gewesen. „Um 1540", das stimmt nicht. Wir wissen, dass das Werk vor 1527 errichtet worden war (Pinchart, a. a. O. 541). Aber welcher namhafte italienische Künstler könnte in den zwanziger Jahren in Breda thätig gewesen sein? An Tommaso Vincidore, den Thomas Polonier Dürers (Tagebuch, ed. Leitschuh, 62) zu denken, geht nicht an. Dürer nennt den Bolognesen *„einen guten maler"* und als Maler schickte ihn auch Leo X.,

---

[1]) Zum Engelbrecht-Denkmal s. auch J. Craandijk, Wandelingen door Nederland. Zeeland en Braband, 2de druk, 1886 p 149.

wie aus einem Briefe vom 21. Mai 1520 sehr klar ersichtlich ist *(. . adducimur quampluribus virtutibus tuis et praesertim picturae arte, qua non mediocriter polles, ut te specialibus favoribus . . prosequamur)*, nach Flandern, dass er die Ausführung der gewirkten Tapeten mit den Darstellungen aus dem Leben Jesu, der sog. jüngeren Arazzi, überwache (Springer, Raffael u. Michelangelo II^2,60). Bald nach Erledigung dieses Auftrags war er, der „peintre de l'Empereur", in die Dienste Heinrichs von Nassau getreten, der um 1531 ein Schloss erbaute (eine Ansicht aus dem vorigen Jahrhundert bei van Goor a. a. O. p. 61), wobei Vincidore dank seiner mannigfachen künstlerischen *virtutes* offenbar mit thätig war. Aus alledem spricht nichts für die Urheberschaft des Bolognesen am Bredaer Engelbrechtgrabmal. Auch eine Stelle in einem Briefe des Grafen an den Künstler, wo es heisst: . . *„j'ai recue votre lettre par Monsr. de Mal, lequel m' a aussy dit que auez visite mon ouvraige de Breda"*, — bezieht sich nicht, wie Pinchart (a. a. O. p. 541) annimmt, auf das Monument, sondern auf jenen Schlossbau. — Und ist nun wirklich dem Monument das italienische Gepräge so sehr auf die Stirn gedrückt, dass wir nicht anders können als es einem Italiener zuzuschreiben?

Betrachten wir das Werk des näheren! Der Graf und die Gräfin ruhen ausgestreckt auf einer Strohdecke über einem mächtigen, etwas plumpen schwarzen Marmorsockel, den eine spätere Zeit mit achtzehn Wappenschildern versehen hat (daher auf dem Lichtdruck bei Ed. Colinet en A. D. de Vries, tentoonstelling Amsterdam [1877], Tafel XXI fortgelassen; S. auch Ewerbeck, Heft 1, 9—12, Stich von Immink bei van Goor, Beschr. van Breda, p. 81, Holzschnitt bei Witkamp, Zeventien Provincien, II, 249). Auf den vorspringenden Ecken des Sockels knieen vier männliche Figuren aus Alabaster, welche auf ihren Schultern eine Platte mit der Rüstung des Grafen Engelbrecht tragen. Diese Art der Grabmalbildung scheint vorwiegend im Norden, in Flandern und Burgund am folgerichtigsten sich entwickelt zu haben. In Werken mittelalterlicher Kunst begegnen wir häufig an den Ecken des Sarkophages, in Nischen gestellt, Gestalten, die bald, wie die berühmten *pleureurs* am Mausoleum des Philippe Pot, an die Scenen

des Leichenbegängnisses erinnern,[1]) bald Tugenden des Verblichenen darstellen. Mit der Zeit gewannen diese Gestalten funktionelle Bedeutung als Träger des Sarkophagdeckels, bis der Sarkophag ganz wegfiel und sie allein sei es das Bild des Toten tragen, sei es, wie am Engelbrechtmal, nur seine Rüstung und die Abzeichen seiner Würde auf einer Platte. Bei unserem Monument stellen sich die vier knieenden Gestalten als Personifikationen der Constantia, Temperantia, der Fortitudo und Sapientia berühmte Feldherrn des Altertums dar. Vier Tafeln sind auf dem Sockel unterhalb der Figuren angebracht, doch sind es nicht die ursprünglichen, und nur zwei tragen Inschriften. Der Greis, dem nur ein Tuch um die Lenden geschlagen ist, stellt Regulus dar, die übrigen drei Gestalten, Cäsar und vermutlich Philipp von Macedonien und Hannibal, sind in prächtige Rüstungen gehüllt, deren Ornamentation mit zierlichen Ranken italienischer Weise sehr feinsinnig abgelauscht ist. Aber eine solche Meisterschaft in der Behandlung italienischer Schmuckglieder darf, wie wir schon andeuteten, an Werken niederländischer Frührenaissance nicht befremden. Es fehlt keineswegs an ähnlichen Beispielen, bei denen die Urheberschaft niederländischer, besonders vlämischer Künstler nicht angezweifelt werden kann.

Hierher gehört der grossartige Kamin im Schöffensaal des Brügger Justizpalastes.[2]) Der Entwurf zu dem Werke, dessen Ausführung in die Jahre 1529 bis 1531 fällt, rührt von Lancelot Blondeel her, von dem Carel van Mander (ed. Hymans, 64) berichtet, dass er in seiner Jugend als Maurer gelernt habe und dass er sich auszeichnete in der Malerei von Architekturen, Ruinen und Feuersbrünsten. Obzwar uns keine urkundliche Nachricht verrät, dass Blondeel in Italien gewesen sei, so lässt doch der ganze

---

[1]) Courajod, monuments de la scult. bourg. Gaz. des b.-a. XXXII, 1885; zu den dort aufgeführten Kostüm-Belegen gesellt sich übrigens noch Hans Burgkmair's „Begräbnis des Gatten" bei Hirth, Kulturgeschtl. Bilderb. p. 326, No. 489.

[2]) S. De Hondt's zwei „Notices sur la cheminée de la grande salle d'assemblée du magistrat du Franc de Bruges", Gand 1840 und 1846. Schoy, Mémoire 88—91, Weale, Bruges et ses environs 37—40. Ewerbeck, Heft 29|30, 11—13. — Stich von Onghena bei de Hondt, Detailaufnahmen bei Colinet, I, 16, 17, 21, 26, 47, 48, 53, 54.

Charakter seiner dekorativen Kunst, wie er in seinen Bildern und in dem Altaraufsatz von 1536 in der Chapelle du St. Sang in Brügge (ausgeführt von Corneille Smet und Jan Roelants) hervortritt, die Annahme zu, dass er die gründliche Kenntnis des dekorativen Formenapparates in Oberitalien sich erworben hatte, Unter Blondeel's Leitung waren mehrere Künstler thätig:[1]) Guyot de Beaugrant, der den eigentlichen Kamin, aus schwarzem Marmor von Dinant 1529 schuf und die fünf Hauptstatuen am Kaminmantel bildete, dann noch sechzehn andere Bildhauer, von denen der reiche ornamentale Schmuck herrührt, und aus deren Reihe Roger de Smet, Hermann Glosencamp, Jacques Crepen und Adrien Rasch genannt werden mögen.

Der Kamin baut sich folgendermassen auf. Zwei marmorne Pfeilerbündel, deren Basen noch spätgotisch gegliedert sind, schliessen

---

[1]) Blondeel scheint in Brügge eine Bildhauerschule gebildet zu haben. Weale, Bruges et ses environs p. 19, bezeichnet den Bildhauer Simon Pieters als seinen Genossen. Der Weise Blondeel's stehen nahe eine Anzahl noch in Brügge erhaltene Werke. Auf ihn selbst wird zurückgeführt der kleine Erker über dem Thor der Hallen (Abbildung bei Colinet II (1874|75) No. 15 und 16) und, wie uns scheint, mit minderem Recht das herrliche Portal mit dem Datum 1544, das aus der S. Salvatorkirche in den Ancien Greffe übertragen worden ist (Ad. Duclos, Bruges en trois jours 1883, p. 60; Abb. bei Colinet II, 19|20, 29|30, III, 17|18; Ewerbeck, Heft 13|14, Bl. 12|13). — Das retabulum, welches in einer Kapelle der S. Salvatorkirche in die Mauer eingefügt ist — es trägt das Datum 1517 — rührt nicht, wie C. Verschelde, de Kathedrale van S. Salvator, geschiedkundige beschryving p. 50, meint, von Blondeel her, da dieser Künstler erst 1520 für Brügge zu arbeiten begann (Weale, a. a. O. p. 96). — Dass auch der Maler Peter Pourbus sich an dekorativen Arbeiten in Brügge beteiligte, ist wahrscheinlich; von ihm rührten Entwürfe zur Dekoration des Ancien Greffe (1534—37) her (Weale, ebda. 34). — Bei dieser Gelegenheit sei auch die Fassadenmalerei des Hauses „zum Hahn" *(ten Hane)* in Brügge vom Jahre 1542 erwähnt, wie sie uns erhalten ist auf einem Bilde des Petrus Pourbus im Brügger Museum (No. 22) mit dem Porträte der Adrienne de Bunck, der Gattin Jean Ferraguut's, und der Aufschrift ANNO DOMINI 1551 ÆTATIS SVE 19 (s. Weale, Bruges et ses Environs 4e éd., p. 68). In der Konstruction hält sich das Haus ganz an die gotische Gewohnheit, nur die Dekorationsmalerei bewegt sich in Renaissanceformen. Solche Fassadenmalereien gelten in den Niederlanden als Seltenheiten, nur aus späterer Zeit lassen sich noch einige Beispiele anführen.

nach den Seiten die Kaminöffnung ab und dienen dem Fries darüber und dem bis an die Decke des Gemachs reichenden Mantel als Stützen. Ueber den Basen dieser Säulenbündel beginnt die Herrschaft der Renaissance. Der Stamm der den Pfeilern vortretenden Halbsäulen geht aus einem balusterartigen Teil in einen gerade sich verjüngenden über, den leichtes Guirlandenwerk und Ringe zieren. Das Kapitell ist komposit, darüber entfalten sich Akanthusblätter. Ein schmales Gebälk leitet über zu einem Alabasterfries, der in vier, durch kleine Pilaster geschiedene Teile mit den Darstellungen der Geschichte der keuschen Susanna zerfällt. Kleine Alabasterputten sind an den Ecken des Frieses angebracht. den ein Gesims, ebenfalls aus schwarzem Marmor, abschliesst. Darüber erhebt sich die reiche Eichenholzschnitzerei des Mantels und setzt sich fort zu beiden Seiten des Kamins längs der Wand, für deren Verkleidung Blondeel beauftragt worden war mit „*patroonen van twe joyen, omme die to werckene in de tappysserie*“ (Pinschart, hist. de la tap. flam. II, 65). Das ganze Werk wurde von 1529 bis 1531 zum Gedächtnis an den Sieg zu Pavia (24. Februar 1525) und an die Frieden von Madrid (16. Januar 1526) und zu Cambrai (9. August 1529) aufgeführt. Der mittlere Teil dieser Schnitzerei, den Mantel bildend, tritt gegen die seitlichen Fortsetzungen rechts und links vor, er trägt in seiner Mitte die Statue des siegreichen Karls V., in der Tracht eines Grafen von Flandern. In der Rechten hat er das Schwert erhoben, in der Linken hält er den Reichsapfel. Hinter ihm befindet sich ein in edlen italienischen Formen aufgeführter Thronsitz, unten mit den Medaillons von Karls Eltern, Philipp dem Schönen und Johanna der Wahnsinnigen, und auf der Lehne mit den Medaillons des Charles de Lannoy, des Siegers von Pavia, und der Margaretha von Oesterreich, der Tante Karls, die am Damenfrieden teilgenommen hatte. Ueber dem giebelförmigen Abschluss der Thronlehne ist das Kaiserliche Wappen mit dem goldenen Vliess angebracht. Rechts und links vom Thron haben zwischen zierlichen Säulen, deren untere Teile von Grottesken gefällig umspielt werden, zehn Familienwappen Platz gefunden, und nochmal sechzehn Wappen umsäumen das mittlere grosse Feld des Kaminmantels an den

Seiten und oben. Besondere Aufmerksamkeit gebührt indessen den Pilastern an den Ecken des Mantels. Auf hohen Basen sind diesen zweimal Kandelabersäulen vorgestellt, an denen ein Schild und ein Kranz hängt, den überdies noch Genien halten. Zu beiden Seiten des vorspringenden Kaminmantels setzt sich die Dekoration fort und giebt, von Pilastern in je zwei Kompartimente geschieden, den architektonischen Hintergrund ab für die Statuen Maximilian's und der Maria von Burgund auf der linken, und für diejenigen Ferdinands von Aragonien und Isabellas von Castilien auf der rechten Seite. Ein breiter Akanthusrankenfries läuft über diese seitlichen Dekorationen hin und stellt den Uebergang her zu der teilweise nicht minder reich mit Grotesken dekorierten und kassetierten Holzdecke des Saales.

Mag auch die gehäufte Anwendung von Wappenschildern etwas eintönig durch die formenreiche Composition dieser Wand- und Kamindekoration hindurchklingen — die Vortrefflichkeit der Anordnung und die Sorgfalt der technischen Arbeit bleibt unbestritten. Der Charakter des Ornaments lehrt eine meisterhafte Beherrschung der fremden Formensprache vollauf würdigen — er klärt uns aber nicht auf über bestimmte niederländische oder spezifisch vlämische Art und Weise in der Verwertung der fremden Zierformen. Der Bann italienischer Vorbilder — nicht für die Gesamtanordnung freilich, sondern im Einzelnen! — lastet zu schwer, die Nachahmung ist noch zu abhängig, als dass eine niederländische Behandlungsweise *κατ' ἐξοχήν* zum Durchbruch gekommen wäre. Eine ganze Anzahl von Werken dieser korrekt italianisierenden Richtung der Frühzeit kann noch namhaft gemacht werden.

Im Sitzungssaal des Audenaerder Rathauses befindet sich die berühmte Eichenholz-Windfangthür Pauls van der Schelden (Abbildung: Ewerbeck, Heft 9/10, Blatt 6/8, 23), der 1530 mit dem Werke betraut worden war.[1])

---

[1]) S. in den bereits oben angeführten Documenten rakende de bouwing van het stadhuis te Audenaerde S. 127: *overeenkomst tot het maken van een portael in Schepenenkamer.* Da heisst es: *„Wel es te wetene dat zekere coomenscip ende besproken es tusschen Jan van der Meere, Jooris van Quickelberghe, Willem Cabilan, Jan van der Moten ende hueren metgesellen, Scepenen nu wesende van*

Für die Komposition fehlt es nicht an Vorbildern noch aus gotischer Zeit. So enthält die St. Martins-Kathedrale zu Ypern zwei in ihren Dispositionen voneinander zwar abweichende, aber doch in der allgemeinen Anordnung der Audenaerder Thür verwandte Portale. Das eine, am Eingang den Yperner Hallen gegenüber, ist im Grundriss fünfseitig und zeigt in der Bildung eines der drei Pfeiler[1]), welche die breiteste Seite in zwei Felder teilen, zaghafte Renaissanceansätze. Das andere, der ersteren Thür gegenüber, ist vierseitig im Grundriss und weist ähnliches Renaissancedetail in den drei vorspringenden Eckpfeilern auf. Mehr aber als die allgemeine Anordnung (es ist vierseitig) erinnert bei Schelden's Meisterwerk nichts an diese gotischen, aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts herrührenden Werke. Seine Windfangthür hat durchaus italienisches Gepräge.[2]) Die Pfeiler beginnen als Pilaster, um in Kandelabersäulen auszulaufen, die Thürwandungen sind in 28 Felder eingeteilt, welche ein bestimmtes Grotteskenmotiv — ein Putto innerhalb üppigen Rankenwerks — mit viel Geschmack und reicher Abwechslung variieren. Schoy, der das Werk eingehend beschreibt (Mémoire, 94 bis 99), bemüht sich ohne Grund, die Merkmale zweier verschiedener Stilnüancen, einer mehr spanischen, der Weise des Berruguete abgelauschten, und einer florentinischen in der Art des Sansovino, herauszuklauben. Wohl aber zeigt sich

---

der st. v. A., over een zyle, ende Pieter de Merlier fs Bertelmeeus, scrynweercker ende Pauwels van der Schelden fs Jans, beeldesnider, ter andere, in der manieren hier naar volghende: eerst dat de vorn. Pieter ende Pauwels maken sullen ende wercken in handghedade zonder eenighe stoffe te mueten leveren, een schoon chierlick ende costelic portael in de nieuwe Scepenencamere, in sulcker grootten ende naar den untwysende van der voorworde danof wesende, oft noch costeicker ende chierlicker up dadt moghlic werdt etc. etc.“

[1]) Dieser mittelste Pfeiler ist zweiteilig der Höhenrichtung nach, der untere Teil zeigt Fialenbildung und in einer Art von schmalem Pilaster als Füllung kleine durch eine Schnur verbundene kelchartige Hängeglieder *(culots)*; der obere Teil trägt Figuren in kleinen Baldachinen. Aehnliche, der echten Gotik fremde Arbeit zeigt übrigens auch der *„bâton royal“* der Windfangthür in der Löwener Peterskirche (Eingang an der Grand' place).

[2]) J. J. Raepsaet hat zuerst (Messager des sc. et d. arts 1823, 344) den Künstler der Windfangthür genannt und auf einen „Florentiner“ Aufenthalt desselben hingewiesen.

in dem oberen Teil des Werks über dem sehr zierlichen Fries eine auffällig von dem übrigen abweichende Formengebung in dem allzuschweren Aufbau mit dem Wappen und dem darüber sich erhebenden erker- oder laternenartigen Vorbau. Offenbar haben wir es hier mit einem späteren Zusatz fremder Hand zu thun, die im Dekorationsstil des Floris leidlich geschult war.

Van der Scheldens dekorative Kunst ist nicht ohne einen gewissen Einfluss auf die zeitgenössischen Bildner gewesen. Aber es scheint uns unthunlich nach bestimmten Schulen zu suchen, angesichts des Wenigen, das uns erhalten ist aus einer Entwickelungsphase niederländischer Renaissance, der noch vorwiegend ein kollektiver Fortschritt eigen ist — ein kollektiver insofern, als er, nicht durch das entscheidende Vorgehen Einzelner erreicht wird sondern vielmehr der geschickten Aufnahme der neuen Formen vieler gleichtüchtiger, aber wenig selbständiger Werkleute zu verdanken ist. Selbständige Strömungen erwachsen erst auf der allgemeinen italianisierenden Grundlage in der nächstfolgenden Periode, als der originale Schaffenstrieb in einigen bedeutenden Künstlerindividualitäten erwacht und eine Spaltung der niederländischen Kunstbestrebungen herbeiführt. Immerhin ist es nicht schwer, der Scheldenschen Art verwandte Erscheinungen zu beobachten. Ewerbeck weist auf den Grotteskenschmuck zweier Holztafeln von der Wandvertäfelung einer Seitenkapelle in der Gertrudenkirche zu Nivelles hin (Heft 25/6, Blatt 22/23). Auf derselben Stufe der stilistischen Entwicklung wie van der Schelden's Portal steht offenbar auch das nur wenig jüngere Chorgestühl in der grossen Kirche zu Dortrecht, ein Werk des Amsterdamers Jan Terwen, der es 1538 bis 1541 schuf. Gompertz hat es in seinen „Bijdragen voor de geschiedenis van het bisdom Haarlem" eingehend beschrieben, und Ewerbeck, der es sehr, detailliert aufgenommen hat (Heft 3/4, Blatt 7—24), seine kurze Schilderung daraus geschöpft, so dass wir hier nur dem Ornament einige Bemerkungen widmen. Als Neuerung im Umkreis gleichzeitiger dekorativer Kunst erscheinen die Triumphzüge, die Kinderfriese und im Grotteskenschmuck der Füllungen die vorwiegende Verwertung von Waffen, Schildern, Instrumenten. Das vegetabile Ornament ist sehr zart gebildet, die Stile sind zierlich ausgeprägt,

die Blätter sind kräftig mit rundlichen Buckeln aus dem Grunde gehoben, sie lassen sich mit Dreiecken knapp umschreiben; ihre Ränder sind scharf eingeschnitten, der Duktus ist straff, frisch, nicht lappig.

Etwas abseits von diesen sich stilistisch nahestehenden Werken steht der grosse Lettner des Jacques du Broeucq in Mons. Einmal neigt du Broeucq mit seiner Manier nach Frankreich hin, dann haftet seiner Kunst schon ein merkbar gelehrter, klassizierender Zug an. Die italienischen Studien sind gründlicher geworden, sie schmecken nach theoretischer Verständigkeit; das freie, unbefangene Spiel der Phantasie tritt in etwas zurück. Du Broeucq hatte in Rom seine Studien gemacht und er galt den Zeitgenossen als *„second Mychiel-Ange“* (so dem Lambert Suavius, s. Pinchart, Archives, III, 317). Von seiner Wirksamkeit ist uns nur wenig erhalten geblieben und das wenige noch genauer Erforschung bedürftig; das gilt namentlich von seinem Mausoleum des Eustache de Croy († 1538) in St. Omer, von dem wir nur wissen, was Gaston de Monnecove im Bulletin de la Société des antiquaires de la Morinie, im Januar- und Märzheft 1875 gesagt hat. Von seinem Hauptwerk, dem Lettner in St. Waudru zu Mons, ist uns nur noch der Plan vom Jahre 1535 erhalten, das vollendete Werk wurde im vorigen Jahrhundert zerstört. Dieser Plan, der auf der Brüsseler Exposition d'architecture 1883 ausgestellt war (Katal. Nr. 197), ist von Onghena nachgestochen worden (bei Devillers, Mémoire sur l'église collégiale de St. Waudru, 1887, u. Le passé artistique de la ville de Mons, 1886); aus ihm spricht die französierende und klassizierende Weise des Meisters deutlich heraus, namentlich erinnert die wie „elegante“ Dehnung seiner Gestalten an das plastische Ideal der französischen Renaissance. Das ornamentale Detail der Pilaster und Bogenfüllungen nimmt von grottesken Bildungen, von Emblemen und Trophäen Umgang, wirkt allein durch Rankenschmuck mit flatternden Bändern. Niederländischer Formensinn blickt nicht aus dem Werke heraus.

Wie Jacques du Broeucq dankt auch der Metzer Jehan Mone[1])

---

[1]) Dürer über ihn im Tagebuch ed. Leitschuh S. 75. Dazu die Bemerkungen Thausing's (Dürers Briefe etc. 225), Leitschuh's (S. 157) und Pinchart's, Annotations, CCCXIII.

dem italienischen Aufenthalt das Beste seines Könnens. Sein grosser Altaraufsatz in der Notre-Dame zu Hal lehrt seine Aufmerksamkeit auf italienische Weise namentlich im Detail würdigen (gerade das ist leider bei Ewerbeck recht unzuverlässig in Heft 9/10, 1 wiedergegeben worden, besser bei Gailhabaud, l'arch. du Ve au XVIIe s. et les arts qui en dépendent, t. IV [1872]; die Inschrift, wie sie Ewerbeck wiedergiebt, ist fehlerhaft; genau bei Palustre, la ren. en France, t. III, 136). Schoy (Mémoire p. 102) beschreibt dieses Retable von 1533 des näheren, mit Recht hebt er sein italienisches Gepräge hervor. Für die Beobachtung selbständig niederländischer Regungen im ornamentalen Ausdruck hat auch dieses grandiose Werk keinen Belang.

Das Gleiche gilt von dem Grabmal des Kardinals du Croy in der Kapuzinerkirche zu Enghien (Abb. Ewerbeck, Heft 14/5, Bl. 20, und bei Sanderus, Brabantia sacra, auch in der Belgique monumentale II, 80). Ewerbeck verweist zum Vergleich auf Sansovino's Grabmäler in S. Maria del popolo zu Rom; Schoy und Solvay sprechen von stilo plateresco. Ewerbeck setzt die Entstehung um 1600, was viel zu spät ist; wir vermuten nach Le Roy, le grand théâtre sacré du Brabant, I, livre II, p. 152, dass es kurz nach 1569, als Charles du Croy die Kapelle von Héverlé (wo das Monument ursprünglich war) umbauen liess, entstanden ist. (S. auch Sanderus, Brab. sacr. II, 143, und Pinchart, Archives, I, 159.)

V.

Vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts sind korrekt italianisierende Dekorationen im Schmuck der ihrer Konstruktion nach noch immer traditionsstarken Fassaden nicht selten (in Ypern, Brügge, Mecheln, Utrecht), aber zu gleicher Zeit, mit den vierziger Jahren etwa, bereitet sich ein in seinen Folgen höchst belangreicher Umschwung in der dekorativen Phantasie vor. Das Studium italienischer Kunst ist sorgfältiger geworden und gerade, als spezifisch niederländische Weise sich Bahn bricht, wird nachdrücklich auf ein theoretisches Studium italienischer und mithin klassischer Kunst hingewiesen.

Pieter Koeck van Aelst hat der streng und verständig klassizierenden Manier in den Niederlanden grossen Vorschub geleistet. Schon Lodovico Guicciardini (Descrittione di tutti i paesi bassi, Anversa 1567) hebt hervor, dass man es ihm zuschreibe *„d'haver portato d'Italia la maestria dell'architettura, traducendo in oltre l'egregia opera di Sebastiano Serlio Bolognese in questa lingua Teutonica, che dicono haver fatto gran servigio al paese“.*

Vasari hebt in der zweiten Ausgabe seines Werkes (1568) das gleiche Verdienst Koeck's hervor, und Lampsonius preist ihn mit den Worten:

Pictor eras, nec eras tantum, Petre, pictor, Alostum
Qui facis hac Orbi notius arte tuum:
Multa sed accessit multo ars tibi parta labore,
Cuius opus pulchras aedificare domos.
Serlius hanc Italos: tu, Serli deinde bilinguis
Interpres, Belgas, Francigenasque doces.

Der gelehrte Carel van Mander ist derselben Ansicht. Nach dem er Koecks litterarische Wirksamkeit besprochen hat, schliesst er: *„Dus is door Pieter Koeck de rechte wijse van bouwen opghecomen, en de moderne afgegaen,“* und ärgerlich setzt er hinzu: *„dan'tis moeglijck, dat ter weder een nieuw vupl moderne op zijn*

Hooghduptsch in gnebrupck is gecomen, die wp qualijck los sullen worden.“ Und doch hat auch Pieter Koeck sich der Einwirkung dieser „deutschen“ Weise, deren wahrer Wert Carel van Mander verschlossen blieb, nicht entziehen können!

Im Jahre 1539 erschien in vlämischer Sprache ein Auszug aus Vitruv's Schriften: „*De inventie der colommen met haren coronementen ende maten wt Vitruvio ende andere diversche auctoren opt coortste vergadet voer schilders, beeldsniders, steenhouders etc., ter begheerten van goeden vrienden uitgegeen door Peeter Coecke van Aelst.*“ In den Jahren von 1545 bis nach 1553 erschienen Koeck's französische und vlämische Uebersetzungen des Serlio. (cf. Hymans im „bibliophile belge“ 1874). Vorher schon, im Jahre 1533, hatte er als Ergebnis seiner Reise in die Türkei eine Folge herausgegeben unter dem Titel: „*Ces moeurs et fachons de faire de Turcz avecq les Regions y appartenantes ont esté au vif contrefaictez, par Pierre Coeck d'Alost luy estant en Turquie, l'an de Jesuchrist M. D. 33, lequel aussy de sa main propre a pourtraict ces figures duysantes à l'impression d'ycelles.*“ Fügen wir zu diesen Publikationen noch die „*Entrée*“ Philipps von Spanien in Antwerpen (1549) hinzu — sie erschien 1550: *premierement composee et descripte en langue Latine par Cornille Grapheus Greffier de ladicte ville d'Anvers, et depuis traduicte en Franchois, imprimé a Anvers pour Pierre Coeck d'Allost par Gillis van Diest* — so überblicken wir die ganze litterarische Bethätigung Koeck's. Und auf diesem Gebiet liegt offenbar sein Hauptverdienst. Ueber seine praktische Kunstübung sind wir nur dürftig unterrichtet. Er hat — vielleicht nach dem Rezept des Grapheus — Entwürfe zum Triumphzuge Philipps in Antwerpen gezeichnet; für das Haus, *de Groote Sot,* das Guillaume de Molenere sich baute (s. P. Génard, notice sur l'hôtel de Molenere et Van Dale à Anvers, bulletin des comm. roy. d'art et d'arch. VIII, 1869, p. 86 sq.), schuf er Ende der vierziger Jahre eine Anzahl Werke dekorativer Skulptur. Einzelnes davon hat sich erhalten. Im Musée du Steen zu Antwerpen werden einige zum Teil mit der Jahreszahl 1549 versehene Karyatiden bewahrt. Sie sind Bruchstücke von einer Galerie des Hôtel Molenere. Weit wichtiger jedoch ist sein grosser Kamin von 1549, der sich gegen-

wärtig im Antwerpener Rathause befindet. (Abb. bei Ysendijck, litt. C., pl. 16., Ewerbeck, Heft 15/6, Blatt 10, L. Haghe, Sketches in Belgium and Germany, Lond. 1840, Fol. 5.) Eine andere, einfachere cheminée, ebenfalls aus dem Hôtel Molenere, befindet sich im Musée des Antiquités d'Anvers.

Das Bild, welches wir uns von der Kunst Koecks aus der Betrachtung dieser Werke machen können, passt schlecht in den Rahmen der streng klassizistischen Bestrebungen des Meisters. In den Geist italienischer Renaissance ist Koeck nicht eingedrungen. Er, der von der Antike, wie er sie verstand, rühmte, sie blühe in seiner Zeit *„comme faisoit au temps de J. Cesar et Cicero la langue Latine“* (in der Vorrede zu den *Reigles generales de l'Architecture . . . selon la doctrine de Vitruve,* 1545) — hat die klassischen Formen recht grottesk herausgeputzt in einer Weise, die Maxwell (in seiner vortrefflichen Ausgabe der Turks in MDXXXIII, privately printed at London and Edinburgh 1873) nicht unrichtig als „mediaeval“ bezeichnet. Denn es lag im Wesen der reifen Renaissance in den Niederlanden sowohl wie in Deutschland, dass sie, indem sie selbstständig wurde, in volkstümlicher Weise an gewisse formale Strömungen der Spätgotik und an den Naturalismus wieder anknüpft. So paradox es auch klingen mag, die spätere Epoche der nordischen Renaissance mit ihrer naturalistischen Derbheit und ihrem handwerksmäfsigen Zuschnitt ist gotischer als die unmittelbar vorangegangene willig italianisierende Periode und gotischer selbst, ihrer Tendenz nach, als die erste, Ausgleich der beiden Stile suchende Phase in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts. Was Koeck gezeichnet hat von architektonischem oder dekorativem Detail, ist ganz im Sinne der selbständigen Phantasierichtung seit den 40er Jahren des XVI. Jahrhunderts bis an sein Ende. Sein persönlicher Geschmack und Formensinn tritt am deutlichsten zu Tage im Titelblatt und letzten Blatt seiner Türkenfolge. Floris und Cornelis Bos erscheinen darin wie vorgebildet und Maxwell hat recht, wenn er sagt: *„his own taste . . . tended toward the yet more meretricious style of a later period, the style of Wenzel Jamnitzer, who garlanded his designs with forms selected from all the elements, and of Wendel Dietterlein.“* Da verstand sich der Lütticher Lam-

bert Lombard[1]) weit besser auf italienische Kunst — wenn wir wirklich das in seinen Verhältnissen schöne und italienisch-korrekte Portal von 1558 der Lütticher St. Jakobkirche als Erzeugnis des Meisters betrachten dürfen. Was Schoy, von recht schwanker Grundlage ausgehend, von Lambert Lombard als Architekten (Mémoire, 143 ff.) mitteilt, ist jedenfalls übertrieben; denn die stilistische Richtung, in der das Portal der Lütticher Kirche sich bewegt (Abb. in Lemonnier's Belgique, 643), hat klar nachweisbaren Einfluss auf uns noch erhaltene Denkmäler nicht geltend gemacht.

Der wahre Wegweser aber für die Ornamentation seit den vierziger Jahren ist unzweifelhaft Cornelis Floris gewesen; sein Auftreten ist in der That schulbildend geworden und es fehlt nicht an zahlreichen Werken niederländischer Renaissance, in Belgien sowohl wie auch in Holland, welche den durch ihn wesentlich hervorgerufenen Stil mit aller Deutlichkeit zur Schau tragen.

Der ältere dekorative Renaissancestil in den Niederlanden bis um 1540 etwa, hält sich vorwiegend in den Grenzen des Flachreliefs; der neue Geschmack redet der derben plastischen Hervorhebung ornamentaler Zierglieder das Wort. Wir hatten Gelegenheit, mehrmals zu beobachten, dass in der älteren Periode der vegetabile Schmuck nur sparsam zur Verwendung kam; seit den vierziger Jahren aber kommt er wahrhaft zur Geltung: das Laubwerk wird lebensvoll, naturalistisch behandelt, namentlich in Büscheln an Bänder geknüpft, in Körben, in Bouquets um Stäbe gewunden.

Der Kreis der italienischen vorbildlichen Zierformen hat sich namhaft erweitert, die Kapitelle und Gesimsteile werden auch mit gröſserem Verständnis für das Funktionelle angewandt. Das Rankenwerk, das sich schon in der frühen Epoche der Grotteske zuneigte (bei van der Schelden, Lancelot Blondeel, Jan Terwen z. B.), erscheint nicht mehr ohne figürlichen oder phantastischen Schmuck. Gerade der letztere gewinnt die grösste Bedeutung, auf ihn ist der dekorative Sinn vornehmlich gerichtet. Putten und gelegentlich

---

[1]) S. Helbig, histoire de la peinture au pays de Liége, 1873, 122 sq. — Hymans Carel van Mander-Ausgabe, Par. 1884, 207—211; Lampsonius, Lamberti Lombardi vita, Brugis, 1565., Abrah. Ortelius, Itinerarium, 1584.

auch Tierbildungen genügen nicht mehr: Fabelwesen aller Art und Gattung in natürlicher und phantastischer Bildung beginnen in der Ornamentation eine wichtige Rolle zu spielen. Die Karyatiden, die Masken, namentlich Löwenmasken sind ausserordentlich häufig. Das Roll- und Beschlagwerk, die Kartouche, deren allmäliche Entwickelung in den Niederlanden wir an anderem Orte zu schildern unternehmen werden, treten umgestaltend hinzu und geben der niederländischen Renaissancedekoration eher als der deutschen und französischen ein eigentümliches Gepräge, das bald durch einige stilistische Besonderheiten, wie die Carotte — den herabhängenden Zapfen oder Stift — die Einkerbung der Pfeiler, die Vorliebe für die Konsole und deren Umbildung zu einem Gurt, die Arcaturen als Friesgliederung noch charakteristischer erscheint.

Für die Einbürgerung einiger Elemente dieser Formensprache gebührt dem Cornelis Floris unstreitiges Verdienst. Schon Vasari sagt (Vite, ed. Sansoni VII, p. 589), dass Floris es war, der die wahre Grotteske in Flandern eingeführt habe, und offenbar haben seine „Inventionen“ die *„veelderley veranderingen van grotessen ende compertimenten, ghemacht tot dienste van alle die conste beminnen ende ghebrucken“*, die er 1556 von Hieronymus Cock stechen und drucken liess, der phantastischen Grotteskendekoration den grössten Vorschub geleistet, mehr vielleicht noch als seine dekorativen Werke. Aber die Umgestaltung des Rankenwerkes zu der Grotteske der Schule des Floris, mit ihren architektonischen Anklängen, mit ihrem Blumenwerk an Fäden, Bändern, in Körben und Kartouchen, mit dem kuriosen figürlichen und plantastischen Schmuck endlich, lag gleichsam in der Luft: vitio temporum wurden die Künstler zu ihr gedrängt und Vasari's Ausspruch bezieht sich vielmehr auf eine zu der Zeit, da Floris seine Wirksamkeit begann, bereits feststehende Gewohnheit, als auf eine mit einemmale durch sein Beispiel eingetretene Neuerung. Wenn wir die ausgeführten Werke des Floris betrachten, fällt die vorwiegende Anwendung der Grotteske weit weniger auf als bei einigen anderen Werken, die vor dem Tabernakel von Léau (1550—52) und vor der Herausgabe der „Inventionen“ (1556) entstanden sind. Zudem kommt noch, dass Floris, der als der Erfinder der Kartouche gilt, in seinen

Werken nur sehr vorsichtig und sparsam die Kartouche anwendet (vgl. z. B. am Tabernakel von Suerbempde).

Der grosse Sandsteinkamin im Sitzungssaale des Kampener Rathauses,[1]) den ein Südniederländer Colijn van Camerijck 1545 ausführte, ist noch ein älteres Beispiel für die Verbindung von Grottesken- und Kartouchenstil, als Koeck's Kamin von 1549. Mit Recht hat Ewerbeck auch einen Epitaph in der Arnheimer Eusebiuskirche (Abb. Heft 21/22, Bl. 14 u. 15) von 1556 zum Vergleiche herangezogen. Auch das etwa gleichzeitige Denkmal des Herzogs Karl von Egmont im Chor derselben Kirche gehört mit hierher. (Holzschnitt bei Witkamp, Zev. Prov. II, 472, cf. Oltmans in der Kunstkronijk von 1846, S. 33.) Vielleicht darf auch das Teufelshaus des Maerten van Rossem in Arnheim, das freilich in den 30er Jahren erbaut wurde, noch mit herangezogen werden seines grottesken Detailschmuckes wegen. Leider gibt die im Arnheimer Altertumsmuseum bewahrte Federzeichnung von 1716 und die Lithographie in Nijhoffs Bijdragen etc. II, 124 kein recht deutliches Bild der Fassade. (Einzelne noch erhaltene dekorative Details bei Ewerbeck, Heft 21/22 Blatt 13. S. auch Pape, Levensgesch. van M. v. R. 1847 und Busken-Huet, Rembrandt's Heimat, I, 213.) In diesen Werken, deren Zahl sich vermehren lässt, ist die Grotteske vollkommen entwickelt. Auch Kartouchenbildung und Blattbandwerk wird beobachtet, nichts aber erinnert an die Weise des Floris, wie sie sich in den beglaubigten Werken seiner Hand sehr deutlich ausspricht. Betrachten wir diese des näheren.

An erster Stelle muss das prächtige Tabernakel von Léau genannt werden; es befindet sich in der St. Leonhardskirche und steht frei. (Abb. Ewerbeck, Heft 13|14, Blatt 5|6; s. Piot im Messager 1843, 361, Eugène Gens in der Belg. monument. I, 260, besonders aber Wauters, im Messager 1882, 14 und in der Belg. ancienne et moderne, géogr. et hist. des communes belg. Canton

---

[1]) Abb. Ewerbeck, 23/24, Blatt 4 und 7—9; darüber Moulin, Kamper Kronijk I, 420; Uitterdijk, Kampen, geschiedkundig overzicht en merkwaardigheden. 1878. 99 ff. Ysendijck, Litt. C, pl. 28; litt. S. pl. 14, s. auch Havard, villes mortes. Par. 1876 p. 332. —

de Léau, 1887, 57|59; auch Schoy, Mém. 100.) Der Kontrakt für die Herstellung des Werkes auf Kosten des Martin de Wilre und seiner Frau Marie Pelliepeert trägt das Datum: 13. Aug. 1550; zwei Jahre darauf war es vollendet. Es ist eine Uebertragung des spätgotischen Tabernakelgehäuses in Renaissanceformen.[1]) In sieben Stockwerken baut es sich 90 Fuss hoch auf. Im Detailschmuck des streng italianisierenden architektonischen Gerüsts ist die Manier des Cornelis Floris klar und bestimmt ausgeprägt. Horizontale Gliederungen liebt er mit einem Blumenstab zu zieren, das heisst um den Stab sind mit leichtem Bandwerk Blumenbüschel und Fruchtbüschel gewunden. Im streng Ornamentalen zieht er die Rankenbildung der Frührenaissance entschieden vor, nur die unteren Säulenschäfte umgürtet er zuweilen mit Grotteskenschmuck, wobei Hermenbildungen und Karyatiden die Hauptrolle spielen. Gern bringt er Masken an, naturalistische Löwenköpfe häufig, zahlreicher aber stilisierte, phantastisch umgebildete Köpfe. Im Architektonischen sind ihm die Gliederungen des ionischen Stils am geläufigsten, doch gestattet er sich auch in der Kapitellbildung seiner Säulen Eigenmächtigkeiten und giebt den korinthisierenden Kapitellen mitunter ein schuppenförmiges Aussehen. Besonders charakteristisch für ihn sind seine Abschlussblumen, die er unter vorspringenden Nischen oder hängenden Architekturteilen anzubringen nie versäumt: es ist zumeist ein dichter Blumen- oder Fruchtbüschel, der von einem rostartigen (an Metallarbeit erinnernden) Behälter oder Korb umschlossen wird, und seine Abstammung von der spätgotischen Abschlussblume (z. B. an den Lettnern zu Dixmude, Aerschot) nicht verleugnet. Kartouchen wendet Floris nur sehr behutsam an, und zwar ohne aufgerollte, verbogene oder durchgesteckte Voluten und Gurte: seine Cartouche hält sich wesentlich in den Grenzen des Flachornamentes, es macht auf energisch plastische Behandlung noch keinen Anspruch. Diese Praxis des Meisters verleugnet auch nicht das kleine Tabernakel von Suerbempde von 1555, das an die Wand angelehnt ist — eine Aufstellung, die im XVI. Jahrhundert

---

[1]) Vgl. die got. Tabernakel in St. Pierre zu Löwen (Abb. in Lemonnier's Belgique, 105), in St. Jacques ebenda (s. Van Even, Louvain monumental, 226) und in der Notre-Dame von Courtrai.

erst in Aufnahme gekommen zu sein scheint. Dass es von Floris herrührt, schliessen wir lediglich aus der stilistischen Gleichartigkeit des Werkes mit dem Tabernakel von Léau (Abb. bei Ewerbeck, 13|14, Bl. 1; s. Wauters, Communes belges, canton de Glabbek, 1882, p. 14).

In den späteren Werken des Floris, deren eingehende Schilderung freilich ausserhalb der Grenzen dieses Versuchs fällt, macht sich eine gewisse Abnahme im ornamentalen Detail geltend. Der fortschreitenden theoretischen Richtung der Baukunst entsprechend, gewinnen die grossen architektonischen Linien in der Dekoration die Oberhand und drängen das dekorative Detail zurück. Floris' Antwerpener Stadthausbau (1561 bis 1565) kann es lehren (Abb. bei Ewerbeck, 5|6, Bl. 9; Ysendijck, litt. D. Bl. 7), und ein Werk dekorativer Plastik wie der grosse Lettner in Tournai beweist es (schlechte Abb. bei Schayes, hist. de l'arch. en Belg. II, 399 und Belg. monumentale II, 56|57). Ueber die Entstehungszeit dieses Werkes sind einige Missverständnisse im Umlauf. Im Jahre 1566 war das Werk jedenfalls nicht fertig, denn in einem compte von 1573 heisst es (bei Bozière, Tournai ancien et moderne, 1864, p. 382): *„item payé à Maitre Corneil Florys, marchand d'Anvers, tailleur d'images, pour l'extruction du nouveau doxal de l'église par convention faite avec lui par 2 commis VII livres.“* Cousin, hist. de Tournai, 1610, 166 sagt auch: *„le tout a été faict depuis 1566 par un maître . . . .“* (s. Piot, bulletin des comm. roy. d'archéol. VI. 44.)

Die frühe Manier des Floris, die vegetabile möchten wir sagen, und die keineswegs unvorbereitet erschien, hat unstreitig eine sehr weite Verbreitung gefunden. Werke dieser Art sind aus den fünfziger Jahren noch zahlreich erhalten. Ohne des näheren auf sie einzugehen — was bei dem weiteren Verfolg unserer niederländischen Studien zu geschehen hat — nennen wir folgende sehr bezeichnende Beispiele: Das Grabmal des Jean Carandolet in Brügge S. Salvator (Gailliard, Inscr. flam. occid., tome I, pl. VII, p. 42) das Epitaph des van Baussele in der Löwener Peterskirche (Ewerbeck Heft 9/10, Bl. 9; Le Roy t. I, 97); das Epitaph des Nicolaus Vierling in der Bredaer Kathedrale (Ewerbeck, Heft 1,

Bl. 3); ebenda das Epitaph des Bürgermeisters Jan van Hoilten (Ewerbeck, Heft 1, Bl. 2); ebenda das Epitaph eines Unbekannten (Ewerbeck, Heft 1, Bl. 1); ebenda das Epitaph des Dirk van Assendelft (Ewerbeck, Heft 1, Bl. 4 und 5); ebenda das Epitaph des Jan van Termonde (Colinet, Tentoonstelling Amsterdam; Ewerbeck, Heft 1, Bl. 5); das Grabmal Karls des Kühnen in der Notre-Dame zu Brügge;[1]) die Windfangthür der Löwener Peterskirche von Jean Crimon (Ewerbeck, Heft 9/10, Bl. 12).— Floris' Dekorationstil gelangt erst in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts zu voller Blüte. Durch ihn und neben ihm vollzieht sich — wir versuchten es anzudeuten — ein selbständiger Umschwung in der gesamten niederländischen Dekorationsweise, eine Wandlung, die auch auf die Nachbarländer, namentlich auf Deutschland und den Norden, ihren Einfluss geltend gemacht hat. Im Vergleich zu der Art der Dekoration, wie sie bis zur Mitte des Jahrhunderts im Schwange war, muss sie reich an lokalen Besonderheiten genannt werden. Ihre Schilderung ist unseres Wissens in erschöpfender Weise noch nicht unternommen worden und über ihre Ziele sind im allgemeinen noch recht oberflächliche Vorstellungen nicht nur in Laienkreisen gang und gäbe. Wie schlimm es im Grunde noch mit der Kenntnis nicht nur der niederländischen, sondern auch der nordischen Renaissance überhaupt bestellt ist, das beweisen recht bündig die noch vielfach fehlgreifenden Erörterungen über die Jever'sche Decke. Erst dann werden wir aber eine deutliche Vorstellung von dem originalen Werte der späteren niederländischen Renaissanceplastik gewinnen, wenn die Einsicht in die vorangegangene Entwicklung licht und klar wird geworden sein.

---

[1]) Das Grabmal Karls des Kühnen in Brügge (Abb. bei Sanderus I, 227 Gailliard, Inscr. flam. occ. t. I. pl. 5, 7, 8, p. 18—23), 1559 bis 62 errichtet, ist nach dem Muster des Grabmals der Maria von Burgund gebildet (1494 bis 1502; Weale, Bruges et ses envir. 119; Gailliard, Ephémérid. 1847, 186/9, Derselbe. inscr. flam. occ. t., pars II, pl. 9, 11, 13; Pinchart, bulletin de l'académ. t XVIII, 2e partie, 227; Derselbe, Archives, II, 59/60; Sanderus, I, 226/27) Cornelis Floris war dabei thätig. S. noch Schoy, Mém. 103/4.

Was wir in den vorliegenden Blättern für die Kunde der niederländischen dekorativen Renaissanceplastik während der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts beizutragen vermochten, ist in Ansehung der Ausgedehntheit des Forschungsgebietes wohl das Wichtigste in knapper Darstellung, bei weitem aber nicht alles. Wir gaben gewissermassen Stichproben. Uns kam es vornehmlich darauf an, irrige Meinungen über die Anfänge der niederländischen Frührenaissance zurückzuweisen, den Denkmälerschatz in einer immerhin ansehlichen Auswahl charakteristischer Werke zu sichten, zu ordnen, und aus der Betrachtung der durch solche Scheidung gewonnenen Denkmalgruppen gewisse Grundzüge der stilistischen Entwicklung nachzuweisen. Diese Wandlungen in Einklang zu bringen mit bestimmten Kulturströmungen und Kulturcentren in den Niederlanden des XVI. Jahrhunderts, schien uns vorerst unthunlich. Soll das geschehen, dann muss der thatsächlich uns noch erhaltene Denkmälerschatz im Verein mit dem nur litterarisch überlieferten ganz anders dem Kunsthistoriker vorgeführt werden, als es bisher geschehen ist. Ohne umfassende Kunstinventare keine Kunstgeschichtschreibung. Die Lösung einer so wichtigen Vorfrage, wie die eben berührte, wird uns die nächste Zukunft hoffentlich bringen. Mag aber auch das Studienmaterial sich mehren und verbessern, wir hegen die Hoffnung, dass die Grundzüge zu dem Bilde der niederländischen dekorativen Plastik der Frührenaissance, so wie wir sie angedeutet haben, im wesentlichen werden zu rechte bestehen. Ein jeder Versuch vorbereitender Darstellung, wie wir ihn vor der Hand angestellt haben, ist Bruchstück, und kann es nur sein, wenn dieser Versuch zum erstenmale und von einem Nichtniederländer unternommen wird.

Künstler-Verzeichnis.

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.)

Barbari, Jacopo 29.
de Beaugrant, Guyot 31.
Bellegambe 13.
Bertet, Jan 28*.
Bettelgier, Jan 28*.
Bles 13.
Blondeel 14. 31. 36. 37*. 38. 47.
Van Bodeghem 10.
Borset, François 26. 27.
Bos 15. 46.
Du Broeucq 42.
Colijn van Camerijck 48.
Coninxloo 13.
Cornelisz von Amsterdam 12.
Crepen, Jacques 37.
Crimon, Jean 52.
Van Eyck 12.
Floris, Cornelis 15. 46ff. 52*.
Gheerart, Marc 7.
Gossart s. Mabuse
Keldermans, Rombaut 26. 30.
— Laurenz 26*.
Koeck van Alost 44ff.
Lombard, Lambert 46.
Lucas van Leiden 12.
Mabuse 11. 13.
Van Mansdale 10
Mathias de Waydere 25.
Matsys, Cornelis 15.
— Quentin 12.
Memlinc 12.
Meyt, Coenraad 32.
Mone, Jehan 43.
Monogrammisten 15.
Mynsteeren, Frans 28.
Van Noyen, Jakob 29.
Van Orley 11. 13. 14.
Pastorana 29.
Van Pede 10.
Pieters, Simon 37*.
Pourbus, Petrus 37*.
Rasch, Adrien 37.
Roelants, Jan 37.
Van der Schelden 23. 39ff. 47.
Smet, Corneille 37.
— Roger 37.
Taillebert, Urbaan 28*.
Terwen, Jan 41. 47.
Vincidore 34.
Wishagen, Jan 28.

Orts-Verzeichnis.

Aerschot, Kirche, Lettner 20. 28. 50.

Amsterdam, Rijks-Museum, Fensterumrahmung 33.

Antwerpen, Börsenhof 27.
Hôtel de Molenere 45.
Steen, Skulpturen von Koeck 45.
Rathaus 51.
Rathaus, Kamin 45.

Arnheim, Teufelshaus 49.
Altertumsmuseum 49.
St. Eusebius, Epitaph 49.
— Egmont-Denkmal 49.

Audenaerde,
Stadthaus, Kamine 22. 23.
— Windfangthür 39.

Bergen-op-Zoom,
Stadthaus, Kamin 20.
Bilbao, S. Jago, retablo von Braugrant 31.
Bozum, Kirche, Grabplatte 24.
Breda, Kathedrale, Grabsteine 24.
Kathedrale, Grabmal Engelbrechts II. 34.
Epitaphe 51. 52.
Brou, Kirche 32.
Brügge, S. Walpurgis, Grabsteine 24.
Basiliuskirche 28.
— Altaraufsatz 37.
Ancien-Tribunal 25. 26.
Hôtel des Biscayens 5. 29.
Hôtel de Pitthem 29.
Justizpalast, Schöffensaal, Kamin 36.
Hallen 37*.
S. Salvator, Altaraufsatz 37*.
— Epitaphe 51.
Ancien Greffe 37*.
„ten Hane“ 37*.
Notre-Dame, Grabmäler 52.
Brüssel, Hôtel Granvella 30.
— Musée des moulages s. Walcourt.
Courtrai, Rathaus, Salle échevinale, Kamin 22.
Rathaus, Salle du Conseil, Kamin 23.
Notre-Dame, Tabernakel 49*.
Delft, Käsepackhaus 33.
Dixmude, St. Nicolai, Lettner 20. 28*. 50.
Dortrecht, Grosse Kirche, Chorgestühl 41.
Enghien, Kapuzinerkirche, Grabmal des Croy 43.
Hal, Notre-Dame, Altaraufsatz 43.
Taufbecken 21.
Herzogenbusch, Kathedrale, Taufbecken 21.
Kampen, Rathaus, Kamin 89.
Köln, Dom, Epitaph 33.
Léau, St. Leonhard, Tabernakel 48. 49. 50.
Le Mans, Lettner des Kardinals Philipp v. Luxemburg 20. 21.
Lierre, St. Gommaire, Lettner 20. 28.
Löwen, St. Peter, Epitaphe 21. 33. 51.
Tabernakel 49*.
Windfangthür 52.
St. Gertrud, Chorgestühl 24. 25.
St. Jakob, Tabernakel, 49*.
Lüttich, Palais Episcopal 26.
St. Jakob, Portal 46.
Mecheln, Egl. de Neckerspoel 28.
— Palais du Grand Conseil 26.
Palast der Margaretha 30.
Mons, Lettner von du Broeucq 42.
Nivelles, St. Gertrud, Täfelung 41.
Nymwegen, Kerkboog 26.
Obberghes, Manoir 27*.
St. Omer, Mausoleum des Eustache de Croy 42.
Suerbempde, Kirche, Tabernakel 48. 50.
Tessenderloe, St. Martin, Lettner 28.
Tournai, Kathedrale, Lettner 51.
Vechte, St. Étienne, Grabplatte 24.
Walcourt, Notre-Dame, Ambon 24.
Wemmel, Villa 27*.
Ypern, Rathaus 27.
St. Martin, Thüren 40.
Zalt-Bommel, Haus des Maerten van Rossum 33.
Privathäuser 34.
Zütphen, S. Walpurgis, Taufbecken 21.
Brodernkirche, Epitaph 24.

R&S

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Graul, Richard,

Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden wä
hrend der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts

Leipzig 1889

Art. 30 cl,NF-10
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11552432-9